TWÓRCZOŚĆ

MIESIĘCZNIK LITERACKO-KRYTYCZNY

U. I. C. C.
APR 24 1978
LIBRARY

KWIECIEŃ • 1947 • ZESZYT 4

TWÓRCZOŚĆ
KWIECIEŃ
1947

TREŚĆ ZESZYTU

ROMAN BRANDSTAETTER: POWRÓT SYNA MARNOTRAWNEGO
JAK OCENIAM LITERATURĘ DWUDZIESTOLECIA?
STEFAN KISIELEWSKI: O TWÓRCZOŚCI KAROLA SZYMANOWSKIEGO
STEFAN SZUMÀN: O SPRYCIE
SPRAWY I TROSKI: OGÓLNOPOLSKI SALON ZIMOWY W KRAKOWIE
SPRAWOZDANIA
NOTY

TWÓRCZOŚĆ

MIESIĘCZNIK LITERACKO-KRYTYCZNY

ROK III ZESZYT 4

KWIECIEŃ 1947

DRUKARNIA NARODOWA W KRAKOWIE

OKŁADKĘ PROJEKTOWAŁ JERZY BANDURA
M — 17529

ROMAN BRANDSTAETTER

POWRÓT SYNA MARNOTRAWNEGO

DRAMAT O REMBRANDTCIE

ŻONIE MOJEJ

OSOBY

HARMEN VAN RIJN, *młynarz w Leydzie*
CORNELIA, *jego żona*
ADRIAN, *ich starszy syn*
REMBRANDT, *ich młodszy syn*
LISBETH, *ich córka*
GERRIT DOU, *malarz, uczeń Rembrandta*
JAN VAN UYLENBURGH, *głowa rodziny Uylenburgów*
TITIA, HISTIA, SASKIA } *jego siostry*
HENDRICK VAN UYLENBURGH, *handlarz obrazów, ich kuzyn*
KSIĄŻĘ COSSIMO, *następca tronu toskańskiego*
CONSTANTIN VAN HUYGENS, *sekretarz namiestnika Niderlandów*
NICOLAES TULP, *lekarz, burmistrz Amsterdamu*
JAN SIX
JORRIS DE CAULLERY, *kapitan*
ANTHONIS VAN BERESTEYN, *kupiec amsterdamski*
JAN CATTENBURCH, *kupiec amsterdamski*
MARGARETE VAN BILDERBECQ
PATRONELLA DE BUYS
MACHTELD VAN DOORN
THOMAS DE KEYZER, *malarz*
VONDEL, *poeta*
FRANS BANNING COCQ, *kapitan*
WILLEM VAN RUYTENBURGH, *porucznik*
JAN BISSER CORLITZER, *chorąży*
CHRISTOPH THYSZ, *właściciel domu*
ISAAC VAN CLESSEM-HEERSBECQ, *lichwiarz*
HERAKLIUSZ, *jego syn*

MAERTEN KRETZER, *lichwiarz*
GEERTIE DIRKS, *gospodyni w domu Rembrandta*
HENDRICKIE STOFFELS
TITUS, *syn Rembrandta i Saskii*
CORNELIA, *córka Rembrandta i Hendrickie Stoffels*
GARTNER, *właściciel winiarni „Pod Złotą Koroną"*
TARQUINIUS, *notariusz*
TH. J. HARINGH, *sędzia aukcyjny*
PISARZ SĄDOWY
HAMILKAR, *nadzorca cmentarza w Oude Kerk*
GRABARZ PIERWSZY
GRABARZ DRUGI
MARTIN, *służący w domu Rembrandta*
SŁUŻĄCY W KLOVENIERSDOELEN
OSOBA PIERWSZA
OSOBA DRUGA
STRZELCY
ŻEBRACY

W spisie osób wymienione są postacie wszystkich trzech aktów dramatu. Nie wszystkie z nich występują w akcie drugim i trzecim.

MARNOŚĆ NAD MARNOŚCIAMI

(Winiarnia „Pod Złotą Koroną" w Amsterdamie. Duża wnęka w gotyckim stylu, przeznaczona dla wybranych gości. W głębi przez szerokie ostrołukie wejście widać wnętrze właściwej winiarni: stoły, ławy, drzwi, schody wejściowe i skrawek szynkwasu. Lutowy wieczór roku 1642)

GARTNER *(stoi za szykwasem i czyści kufle)*

UYLENBURGH, BERESTEYN, CATTENBURCH i DOU *(wchodzą)*

BERESTEYN: Dobry wieczór, Gartner.

GARTNER: Witam dostojnych gości. Proszę dalej. *(prowadzi ich do wnęki)*

UYLENBURGH: Podaj pojemny gąsiorek wina.

CATTENBURCH: Bez domieszki wody, moja winna macico.

GARTNER: Wino z twoich składów pochodzi, panie. *(pauza)* Na Bakcha! Kogóż to widzą moje oczy? Mistrz Dou z pięknej Italii powrócił. Rozgośćcie się panowie. Zaraz wino przyniosę. *(wychodzi)*

(siadają)

BERESTEYN: Wszyscy radośnie cię witają, panie.

DOU: Dziesięć lat. Długich dziesięć lat.

BERESTEYN: Łaskawy Bóg po to czas stworzył, by człowiek w nim dojrzewał.

CATTENBURCH: Zmężniałeś. Powaga ci patrzy z oczu. Zapewnie kabzę tęgo nabiłeś, mistrzuniu.

UYLENBURGH: Rzymianie dobrze za sztukę płacą.

CATTENBURCH: Łatwo temu sztuką rozkoszować się, komu wojna u podgardla nie wisi.

DOU: Mylisz się, signore. Rzymianie z zamiłowaniem wojują, ale wojna im nie przeszkadza sztukami pięknymi zajmować się. Piękno we krwi mają. I pod tym względem podobni są do zacnych obywateli amsterdamskich.

BERESTEYN: Wnikliwie naszą psyche podpatrzyłeś, mistrzu.

UYLENBURGH: Mimo trosk i obaw, spowodowanych groźbą wojny z wyspiarzami, wiele uwagi poświęcamy sztukom i posłuch zawsze dawaliśmy wieściom, które o tobie z Italii nadchodziły.

GARTNER *(przynosi wino i odchodzi)*

DOU: Pamiętam, jak Tomasz de Medici jeden z moich obrazów zakupił tuż przed udaniem się na wyprawę wojenną.

UYLENBURGH: Mój zachwyt granic nie ma, mistrzu.

BERESTEYN: Co za wzniosła dusza!

DOU: Cezar Colonna, lecząc się z ran, odniesionych w walce o wolność wojego księstwa, do łoża swojego mnie wezwał, i mimo cierpień cielesnych, tórych wówczas doznawał, wiele ze mną o sztukach pięknych rozprawiał kompozycje moje zakupił.

UYLENBURGH: Do głębi poruszyłeś mnie swoim opowiadaniem.

BERESTEYN: Więc chyba tęsknisz za Italią?

DOU: Choć tęsknię, rad jestem, że znów widzę Amsterdam, który wprawzie wydaje mi się smutny i ponury, jednak wzrusza mnie urokiem wspomnień. Co słychać w Amsterdamie?

UYLENBURGH: Tulp po raz trzeci obrany został burmistrzem.

BERESTEYN: Kapitan de Caullery się ożenił.

UYLENBURGH: De Keyzer rośnie w cenie.

BERESTEYN: Vondel poemat satyryczny napisał, którego bohaterem jest Cattenburch.

CATTENBURCH *(splunął)*

DOU: Co Rembrandt robi?

UYLENBURGH: Saskia jest chora. Dwoje ich dzieci umarło. Trzecie się howa, choć jest słabowite.

DOU: Wiele maluje? Ma powodzenie?

UYLENBURGH: Nie jestem jego marchandisem. Rembrandt zerwał ze mną mowę twierdząc, że nie ma zamiaru schlebiać smakowi amsterdamskich arweniuszy.

BERESTEYN: Nastąpiła w nim dziwna zmiana.

UYLENBURGH: Tworzy obrazy, których społeczeństwo nasze nie rozumie.

DOU: Potwierdzasz wieści, którym wiary pierwotnie dać nie chciałem, ignore.

UYLENBURGH: Z twarzy ludzi szlachetnych wydobywa złośliwą brzydotę szpetność charakteru, ludziom szczęśliwym nakłada na portretach maskę bólu goryczy.

BERESTEYN: Jego biblijne kompozycje nie mają w sobie nic z boskości. Nie podnoszą ludzi na duchu, ku niebu, lecz ku ziemi przytłaczają bezmiarem gryzoty i płaskiej przyziemności.

UYLENBURGH: Cóż więc dziwnego, że Rembrandt wielbicieli i klientelę raci.

CATTENBURCH: Rembrandt traci klientelę, a ja tracę pieniądze. Na pięciu ysiącach guldenów, które mu pożyczyłem, już gęsta trawa rośnie. Jeżeli ktoś z was pragnie jego weksel nabyć za dwa tysiące guldenów, chętnie odsprzedać nogę.

(milczenie)

DOU: Czy Rembrandt nie zarabia?

UYLENBURGH: Wciąż wprawdzie zamówienia otrzymuje, ale z powodu

swej kapryśnej rozrzutności i nieopatrznego trybu życia w coraz większą z leżność od lichwiarzy popada.

BERESTEYN: Bez miary wciąż rzeczy kosztowne do zbiorów swoich sk puje. Ongi piękny dom nabył, ale dotychczas przez lat dziesięć pierwszą ra dopiero spłacił.

REMBRANDT *(staje w drzwiach)*

DOU *(pierwszy go spostrzega)*

REMBRANDT *(uśmiechnął się i skinął przyjaźnie głową)*: Gerrit.

DOU: Mistrzu.

REMBRANDT *(ukłon)*: Panowie. *(siada)* Kiedy przyjechałeś, Gerrit?

DOU: Przed trzema dniami.

REMBRANDT: Co słychać u ciebie dobrego? Jak ci zdrowie służy? U prz padkowych podróżnych przybyłych z Italii dowiadywałem się o twoim pow dzeniu. Mój Boże! Ileż to lat minęło od czasu naszego rozstania!

DOU: Cieszę się, żeś o mnie pamiętał.

REMBRANDT: Powinienem ci uczynić zarzut, że ani razu nie napisał do mnie.

DOU: Nie chciałem ci się naprzykrzać listami.

REMBRANDT: Naprzykrzać? Czy nie pomyślałeś, że interesuje mnie two praca?

TRZEJ OFICEROWIE *(wchodzą do winiarni wśród ożywionej rozmow Siadają na sali. Jeden z nich zauważa Rembrandta. Pochylają się ku sob szepcąc)*

DOU: Właściwie...

REMBRANDT: Przywiozłeś z sobą chyba wiele obrazów.

DOU: Kilka.

REMBRANDT: Ciekaw jestem twoich nowych prac.

DOU: Ot, takie sobie...

REMBRANDT: Wciąż jesteś skromnego zdania o sobie.

DOU: Ja...

REMBRANDT: Nic się nie zmieniłeś, Gerrit.

DOU *(podnosi się z ławy)*: Panowie wybaczą. Muszę niestety odejść.

REMBRANDT: Gerrit.

UYLENBURGH: Dlaczego już odchodzisz, mistrzu?

BERESTEYN: Zbladłeś, panie. Czy ci się słabo zrobiło?

DOU: Do zobaczenia. *(wychodzi)*

REMBRANDT: Gerrit! *(pauza)* Czyżbym go uraził jakimś nieopatrzny słowem?

TRZEJ OFICEROWIE *(wchodzą do wnęki)*

OFICER PIERWSZY: Panowie wybaczą. *(do Rembrandta)*: Frans Banni Cocq, kapitan książęcego pułku artylerii, ma zaszczyt wraz z przyjaciółmi pr sić cię o chwilę rozmowy.

OFICER DRUGI: Willem van Ruytenburgh, porucznik dowództwa mie skich fortyfikacji. Messieurs.

OFICER TRZECI: Jan Bisser Corlitzer, chorąży pułku ziemi fryzyjskiej, melduje się posłusznie, czołem!

REMBRANDT: Niech panowie usiądą.

COCQ: Czy nie przeszkadzamy?

UYLENBURGH: Prosimy.

COCQ: Jak ci, mistrzu, zapewne wiadomo, jesteśmy członkami bractwa strzeleckiego, wielkim mirem i szacunkiem cieszącego się w całych w Niderlandach. Jestem dowódcą kompanii strzeleckiej.

RUYTENBURGH: Z Kloveniersdoelen.

CORLITZER: Siedemnastu tęgich strzelców, arkebuźników, włóczników i halabardników. Silne, rozrosłe chłopy.

COCQ: Pełen podziwu dla twojej sztuki malarskiej, mam zaszczyt zwrócić się do ciebie z zapytaniem, czy skłonny byłbyś wymalować nas na zbiorowym obrazie. Pragniemy bowiem, by nasze dzieci, gdy nas na ziemskim padole nie stanie, mogły kiedyś swoich ojców podziwiać w splendorze ich męskiej siły i w pełnym majestacie broni i strojów.

RUYTENBURGH: Mój profil jest bardzo wyrazisty. Znawcy twierdzą, że przypominam z profilu boskiego Corneille'a. Nieprawdaż, artysto?

CORLITZER: Chodzi, serdeńko, o to, by nas nasze żony i dzieci mogły łatwo na obrazie rozeznać. Bęben — tu. Halabarda — tu. A Corlitzer — tu. Bęben podobny do bębna, halabarda do halabardy, a Corlitzer do Corlitzera.

COCQ: Ach Corlitzer, przecież mistrz jest wytrawnym malarzem.

CORLITZER: Na Jowisza, nadziewanego wątrobianym pasztetem! Lepiej z góry wszystko omówić. *(do Rembrandta)*: Nasza kompania, serdeńko, jest strasznie ambitna. Nikt nikogo na obrazie nie powinien zasłaniać i wszyscy na płótnie tę samą przestrzeń zajmować powinni. Dobrze byłoby, serdeńko, gdybyś metrem sprawiedliwie wymierzył, ile miejsca każdy z nas na obrazie zajmować powinien, żeby niesnasek po tym nie było.

COCQ: Honorarium, które będzie najskromniejszym dowodem naszego wielkiego szacunku dla geniuszu mistrza, ośmielamy się zaproponować w wysokości stu guldenów od osoby. Razem wyniesie to tysiąc siedemset guldenów, co niewątpliwie w porównaniu z twórczym wysiłkiem mistrza jest sumą nic nie znaczącą.

REMBRANDT *(milczy)*

COCQ: Słuchamy cię, mistrzu.

REMBRANDT *(milczy)*

RUYTENBURGH: Czekamy na twoją opinię, artysto. *(milczenie)*

REMBRANDT: Niestety nie będę mógł skorzystać z propozycji panów.

(poruszenie)

COCQ *(skonsternowany)*: Czyżby honorarium było za niskie?

RUYTENBURGH: Czyżbyś w naszych twarzach rysów ciekawych nie dostrzegł?

CORLITZER: Na świętą małmazję z pieprzem! Nic nie rozumiem!

REMBRANDT: Jestem przepracowany, mam rodzinne kłopoty, żona moja jest ciężko chora.

COCQ: Mistrz przecież nie zarzucił pracy twórczej.

REMBRANDT: Maluję jednak rzeczy tak odległe od tego, co mi panowie proponują, że trudno mi będzie w obecnym moim nastroju nagiąć się do wymagań, które mi panowie raczyli postawić.

COCQ: Ależ nie mamy zamiaru wpływać na koncepcję obrazu i chętnie przyjmiemy pomysł, który mistrz nam poda! Wypowiedziane w tej mierze sugestie moich przyjaciół są ich osobistymi spostrzeżeniami. Nieprawdaż, panowie?

RUYTENBURGH: Oui, capitaine.

CORLITZER: Rozkaz, kapitanie.

COCQ: Zatem, mistrzu.

REMBRANDT *(milczy)*

COCQ: Widząc, że decyzji teraz podjąć nie możesz, ośmielę się zaproponować ci, byś się namyślić zechciał i dał nam jutro odpowiedź. Wierzymy głęboko, że projekt, który nam przedstawisz, wypływać będzie z prawdziwego natchnienia. Pozwolisz zatem, mistrzu, że jutro w twej pracowni się zjawię, by przychylną od ciebie odpowiedź otrzymać. *(wstaje)* Żegnaj, mistrzu. Żegnajcie, panowie.

RUYTENBURGH: Messieurs.

CORLITZER: Czołem, panowie. *(wychodzą)*

(milczenie)

UYLENBURGH: Przez dwadzieścia pięć lat jestem marchandisem, ale nie zdarzyło mi się dotychczas, żeby artysta odrzucił tak ponętną propozycję.

BERESTEYN: Przecież to lekkomyślność obrażająca Boga!

CATTENBURCH: Tysiąc siedemset guldenów! Phi! Toż to wielki pieniądz!

UYLENBURGH: Czy zdajesz sobie sprawę, co znaczy dla ciebie w tej chwili takie zamówienie?

UYLENBURGH: Cocq cieszy się wielką popularnością w społeczeństwie.

BERESTEYN: Mówią nawet, że kandydować będzie na stanowisko burmistrza Brukselli.

UYLENBURGH: W ten sposób znów otwiera się przed tobą możliwość zdobycia sukcesu.

BERESTEYN: Dziś, gdy sztuka twoja, panie, nie cieszy się zbyt wielką aprobatą współobywateli, takie zamówienie jest wielkim szczęściem przez opatrzność zesłanym.

UYLENBURGH: Nie igraj, Rembrandtcie, z fortuną. *(wstaje)*

BERESTEYN *(wstając)*: Dobrym zarobkom należy wyjść naprzeciw. Taka jest kupiecka dewiza rodu Beresteynów.

CATTENBURCH *(wstając)*: Obliczyłem, że tysiąc siedemset guldenów stanowi wartość dwustu beczek wina. *(wychodzą)*

REMBRANDT *(głowę wsparł na dłoni, kreśli palcem figury na stole. Z początku czyni to raczej mechanicznie, jednak po kilku chwilach ruchy jego palca stają się nerwowe, bardziej świadome, jakby pewien kształt nadawały powstałej nagle wizji)*

GEERTIE *(wpada)*: Lichwiarze byli u ciebie. Tchu mi w piersiach brak. Z domu biegnę.

REMBRANDT *(zdziwione spojrzenie)*

GEERTIE: Szukają cię.

REMBRANDT: Szukają?

GEERTIE: Jesteś nieprzytomny? Przed nocą żebyś do domu nie wracał.

REMBRANDT *(zaprzątnięty myślami)*: Z domu idziesz?

GEERTIE: Co się z tobą dzieje?

REMBRANDT: Co pani robi?

GEERTIE: Przecież dopiero co w domu byłeś! *(po chwili szeptem)*: Ty wciąż o niej myślisz.

REMBRANDT: Wróć do domu. Pani jest sama.

GEERTIE: Ty o niej myślisz.

REMBRANDT: Przestań.

GEERTIE: Te myśli ciebie trują.

REMBRANDT: Czego chcesz ode mnie?

GEERTIE: Sumienie cię gnębi?

REMBRANDT *(milczy)*

GEERTIE *(natrętnie)*: Głupiś. Nie ty jesteś winien, że tak się stało.

REMBRANDT *(milczy)*

GEERTIE: Ona jest winna.

REMBRANDT *(milczy)*

GEERTIE: Ona chce, żebyś był do niej podobny, po to, by cię mogła z czystym sumieniem przestać kochać. Ona cię chce nienawidzieć. O, ty jej jeszcze nie znasz! Nie znasz! *(szeptem)* Ona wszystko, co z ciebie pochodzi, zabija. Myśli. Uczucia. Dzieci. Wszystkie pomarły. *(ledwo dosłyszalnym szeptem)* Uważaj na Titusa.

REMBRANDT: Ona wszystko, co ze mnie pochodzi, zabija?

GEERTIE *(natrętnie)*: Czy ty tego nie czujesz, Rembradtcie?

REMBRANDT: Ona wszystko, co ze mnie pochodzi, zabija? *(patrzy przed siebie zamglonym wzrokiem)* Widzę olbrzymią przestrzeń o ciemnej twarzy. Z mroku wyłaniają się ludzie wśród wrzasku i huku swej małości.

COCQ, RUYTENBURGH, CORLITZER I KILKUNASTU STRZELCÓW, ARKEBUŹNIKÓW, ŁUCZNIKÓW ZE ZWIĄZKU STRZELECKIEGO *(wchodzą w pełnym uzbrojeniu, ze strzelbami, halabardami, włóczniami i bębnami)*

REMBRANDT: Widzę małych, zwyczajnych, biednych ludzi, zabłąkanych w życiu. Widzę ludzi, którym się zdaje, że żyją, bo się ruszają, działają, krzątają. Widzę kolorową masę, pełną fioletu, purpury, brązu i złota. Dokąd idą? Co działają? Każdy z nich wykonywa swą czynność, która ma być znakiem

życia. Wielki wymarsz w przemijanie i znikomość. Nic ich nie zdoła uratować, gdyż przekleństwo znikomości w sobie dźwigają.

A w środku...

A w środku, jak kamień rzucony w wodę, biała fosforyzująca plama mąci pozorną celowość, niepokoi ją, przeraża. Ta biała plama drgającego światła jest jedynym sensem tego potwornego, krzykliwego, obłędnego wymarszu w znikomość.

Jeżeli tak, to dlaczego nikt jej nie dostrzega?

A może to śmierć?

A może to Saskia?

Nie wiem.

Wiem tylko, że jest to wielki niepokój i milczenie zaczajonych piorunów, bijących w pozorną celowość naszego życia. *(idzie jak lunatyk do strzelców i mówi)*:

Wybaczcie mi, że umieszczę was w dziwnym świetle, które nie będzie ani światłem nocy, ani światłem dnia, ani waszym światłem, lecz światłem mojej duszy.

Wybaczcie mi, że będziecie instrumentem mojej duszy, znakiem znikomości.

Wybaczcie mi, że spłyną na was promienie boskiego słońca, którego nie widzicie.

Wybaczcie mi, strzelcy, arkebuźnicy, włócznicy i łucznicy, że niektórych z was pomniejszę, a innych wywyższę, wbrew temu, co o sobie sądzicie.

Wybaczcie mi, że nie będziecie na obrazie takimi, jakimi pragnęlibyście się widzieć.

Wybaczcie mi, że będziecie takimi, jakimi ja was widzę.

Wybaczcie mi, że odbiorę waszym twarzom ich osobowość, a stworzę twarz człowieczeństwa.

COCQ: Wybaczamy ci, mistrzu, albowiem każdy z nas wie, że jest tylko znakiem przemijania.

RUYTENBURGH: Wybaczamy ci, mistrzu, choć trudno nam udźwignąć ciężar naszej znikomości.

CORLITZER: Vanitas vanitatum et vanitas omnia.

STRZELCY, ARKEBUŹNICY I WŁÓCZNICY: Vanitas vanitatum et vanitas omnia.

REMBRANDT: Dziękuję wam, panowie.

CLESSEM, THYSZ I KRETZER *(wyłaniają się spoza gromady strzelców)*

CLESSEM *(szeptem)*: Jest.

THYSZ: Jest.

KRETZER: Jest.

COCQ, RUYTENBURGH, CORLITZER I CZŁONKOWIE BRACTWA STRZELECKIEGO *(znikają)*

CLESSEM: Niech będzie pochwalony Jezus Chrystus.

KRETZER: Czy pan raczy sobie mnie przypomnieć? Maerten Kretzer jestem.

THYSZ: Szczęście moje jest wielkie, że znów danym mi jest widzieć mistrza. Christoph Thysz jestem.

REMBRANDT *(osłupiałym wzrokiem patrzy na lichwiarzy)*

CLESSEM: Mistrz wybaczy nam naszą śmiałość. Gdyby jednak nie ciężkie warunki, w jakich się obecnie znajdujemy, nigdybyśmy się nie ośmielili molestować przypomnieniem, że mimo upływu wielu lat, po dzień dzisiejszy mistrz długu uiścić nie raczył. Z czego człowiek żyje? Z tego, co mu Pan Bóg daje. A Bóg Miłosierny nie daje, gdy człowiek sam sobie nie bierze. Wiemy, że mistrz jest chwilowo w trudnościach pieniężnych. My nie żądamy pieniędzy. Niech Pan Bóg broni.

(milczenie)

CLESSEM *(szeptem)*: Patrzy na nas jak na upiorów.

THYSZ *(szeptem)*: Jakby nas nie widział.

KRETZER *(szeptem)*: Jakby nas nie poznawał.

THYSZ *(do Clessema)*: Mów.

CLESSEM: Ponieważ zły świat nie słucha przykazań Chrystusowych i gotuje się do wojny, która zamieszaniem naszemu życiu grozi, ośmielamy się prosić o drobnostkę w postaci kwitów na sumy nam należne wraz z procentami. Mistrz podpisze. Dla porządku. Dla pamięci. Poza tym niczego nie żądamy. *(podnosi palec w górę)* Niczego.

THYSZ: Niczego.

KRETZER: Niczego. *(zastygli w oczekiwaniu)*

CLESSEM *(wyciąga z zanadrza kwit)*: Proszę. Sześć tysięcy guldenów z procentami za lat dziesięć do dnia dzisiejszego — razem dziesięć tysięcy.

GEERTIE: Mistrzu!

CLESSEM: Precz! *(do Rembrandta z uśmiechem)*: Proszę.

REMBRANDT *(jak manekin podpisuje)*

THYSZ *(podsuwając kwit)*: Dziesięć tysięcy osiemset guldenów z procentami po dzień dzisiejszy. Razem szesnaście tysięcy guldenów. Proszę.

REMBRANDT *(jak manekin podpisuje)*

KRETZER *(podsuwając kwit)*: Tu. Tu. Cztery tysiące z procentami. Razem dziewięć tysięcy. Tu.

REMBRANDT *(jak manekin podpisuje)*

CLESSEM: Niech cię Bóg błogosławi. Jesteśmy głęboko przekonani, mistrzu, że gdy pieniędzmi dysponować będziesz, spłacisz swoje długi. My jesteśmy spokojni o nasze pieniądze. Do nóg się ścielę. Niech będzie pochwalony Jezus Chrystus.

THYSZ: Jesteśmy spokojni o nasze pieniądze. Kolana pokornie ściskam.

KRETZER: Jestem twoim pokornym podnóżkiem, mistrzu. *(wychodzą)*

GEERTIE: Coś ty uczynił?

REMBRANDT *(zapatrzony przed siebie)*: Piękny jest ten sen.

GEERTIE: O czym ty mówisz, Rembrandtcie?

REMBRANDT *(szeptem)*: Jeżeli to jest rzeczywistość, to szkoda, że nie jest ona snem.

DO KOGO PODOBNY JEST TITUS?

Pokój w mieszkaniu Rembrandta. Dzień piętnasty czerwca roku 1642. Pok jest pusty. Okna otwarte. Cisza. Tylko z sąsiedniego pokoju słychać suchy, ostr kaszel Saskii)

GEERTIE *(wchodzi, prowadząc za rękę Titusa. Przez chwilę wsłuchuje si v kaszel Saskii, po czym posadziwszy dziecko przed sobą na krześle rozczesuj jego włosy)*

TITUS *(słabym głosem, dobrze harmonizującym z jego wątłą postacią,* Kiedy mama wyzdrowieje?

GEERTIE: Nie wiem.

TITUS *(z dojrzałą powagą)*: Bardzo mnie martwi kaszel mamy.

GEERTIE: Siedź spokojnie.

TITUS: Dlaczego mama tak smutnie na mnie patrzy?

GEERTIE: Siedź prosto.

TITUS: Nie ruszaj mnie.

GEERTIE: Co ci się stało?

TITUS: Chcę, żeby mama była zdrowa.

(słychać kaszel Saskii)

TITUS: O, znów kaszle. Jakby to dobrze było, gdybym się nie urodzi u moich rodziców.

GEERTIE: Źle ci u nich?

TITUS: Chciałbym być inny.

GEERTIE: Jaki?

TITUS: Nie wiem. *(idzie do drzwi)*

GEERTIE: Dokąd idziesz?

TITUS: Do mamy. Chcę mamę pocałować.

GEERTIE: Nie wolno ci mamy całować.

TITUS: Dlaczego?

GEERTIE: Bo mama całowała twojego braciszka i siostrzyczkę, którz potem umarli.

TITUS: Całowała? *(po chwili)* Czy twoje dzieci ciebie całowały?

GEERTIE: Ty jesteś moim dzieckiem.

TITUS: Ja?

GEERTIE: Ty.

TITUS: Co mówisz?

GEERTIE: Tak.
TITUS: A mamusia?
GEERTIE: Ona nie jest twoją matką.
TITUS: Jest moją matką.
GEERTIE: Skąd o tym wiesz?
TITUS: Bo mnie kocha.
GEERTIE: Ja cię też kocham.
TITUS: Ale nie tak jak mamusia.
GEERTIE: Jeszcze więcej.

(milczenie)

TITUS: Co powie mamusia, gdy się dowie, że nie jestem jej dzieckiem?
GEERTIE: Nie myśl o niej.
TITUS: Co mi za to dasz?
GEERTIE: A cobyś chciał?
TITUS: Kup mi okręt.
GEERTIE: Kupię.
TITUS: Prawdziwy?
GEERTIE: Prawdziwy.
TITUS: Będzie miał żagle?
GEERTIE: Będzie miał żagle.
TITUS: I prawdziwy wiatr będzie dął w żagle?
GEERTIE: Prawdziwy wiatr.
TITUS: I okręt spuścimy na morze?
GEERTIE: Spuścimy na morze.
TITUS: I okręt popłynie jak żywy?
GEERTIE: Jak żywy.
TITUS: I będę kapitanem okrętu?
GEERTIE: Będziesz kapitanem okrętu.
TITUS: Naprawdę będę kapitanem okrętu?! Naprawdę?! Prawdziwym kapitanem okrętu?! I będę wielki?! Silny?! Naprawdę?!
GEERTIE: Tak, Titusie.
TITUS: Silniejszy i większy od tatusia?
GEERTIE: Będziesz silniejszy i większy od tatusia.
TITUS: I będę bił się z murzynami?
GEERTIE: Tak, Titusie.
TITUS: I ich zwyciężę?
GEERTIE: Tak, Titusie.
SIX *(wchodzi niespostrzeżenie do pokoju)*
TITUS: Czy sądzisz, Geertie, że mógłbym zwyciężyć tatusia?
GEERTIE: Na pewno, Titusie.
TITUS: I wtedy tatuś byłby moim niewolnikiem?
GEERTIE: I wtedy tatuś byłby twoim niewolnikiem, Titusie.
TITUS: I musiałby mnie słuchać?

GEERTIE: Tak, Titusie.
TITUS: Ale to nie grzech pokonać tatusia?
GEERTIE: Nie, Titusie.
TITUS *(zarzuca jej ręce na szyję)*: Kocham cię, Geertie.
SIX *(szeptem)*: Dzień dobry, chłopcze.
TITUS: Dzień dobry, panie.
GEERTIE *(zakłopotana)*: Dzień dobry, panie.
SIX: Jak się masz, mały zwycięzco?
TITUS *(naiwnie)*: Dobrze, panie.
SIX *(gładząc chłopca po głowie, do Geertie sucho)*: Jak się pani czuje?
GEERTIE: Lepiej, panie.
SIX: Bóle ustały?
GEERTIE: Bóle ustały i miała spokojną noc.
SIX: Proszę panią powiadomić o moim przybyciu.
GEERTIE *(ujmuje za rękę Titusa)*
TITUS: Do widzenia, panie.
SIX: Do widzenia, chłopcze. *(siada)*
GEERTIE I TITUS *(wychodzą)*
SIX *(wodzi wzrokiem za Titusem)*

(cisza)

SASKIA *(wchodzi o laskę wsparta, w chustę otulona)*
SIX *(zrywa się)*: Saskio.
SASKIA: Dzień dobry, Janie. *(siada)* Bardzo się cieszę, żeś przyszedł. Nie zapominasz o mnie. *(spojrzała w okno)* Ciepło jest dzisiaj.
SIX: Wiosna.
SASKIA: Jak wyglądam dziś, Janie?
SIX: Wyglądasz o wiele lepiej niż wówczas, gdy cię po raz ostatni, przed tygodniem, widziałem.
SASKIA: Spójrz, jakie mam rumieńce na twarzy.
SIX: Widzę.
SASKIA: To są oznaki powracającego zdrowia.
SIX: Tak, Saskio.
SASKIA: Czuję, że ta wiosna wyleczy mnie z kaszlu. Ta wiosna jest mi przychylna. Od dwóch tygodni nie miałam już krwotoku.
SIX: Szczęśliwy jestem, słysząc te słowa.

(milczenie)

SASKIA: Wczoraj spisałam testament, Janie. *(po chwili)* Czy nie wydaje ci się, Janie, że życie składa się z umierających chwil?
SIX: Słusznie, Saskio.
SASKIA: Człowiek umiera powoli. Umiera w dokonanych czynach. W spełnionych dziełach, w wypowiedzianych słowach.
SIX: Po co myślisz o śmierci, Saskio?

SASKIA: Więc wszystko, co się spełnia, jest śmiercią. Tylko niespełnione marzenia są prawdziwym życiem. Powinniśmy tylko wspominać przeszłość. To oswaja ze śmiercią.

(milczenie)

SIX *(nieśmiało)*: Widziałem przed chwilą Titusa. Ładnie wygląda.

SASKIA: Ma pociągającą powierzchowność i dobre serce.

SIX *(nieśmiało)*: Jest do ciebie podobny.

SASKIA *(uśmiech)*: Zauważyłeś, Janie, że Titus nie ma naprawdę żadnego podobieństwa z Rembrandtem.

SIX: Zauważyłem.

SASKIA: Wyobraź sobie, Janie, że Rembrandt przed kilkoma tygodniami namalował Titusa i uczynił go na obrazie podobnym do siebie. *(szeptem)*: Zmarłe dzieci były podobne do Rembrandta. Były naprawdę podobne.

(milczenie)

SIX: Saskio.

SASKIA *(pytające spojrzenie)*

SIX: Titus jest delikatnym dzieckiem.

SASKIA: Słusznie, Janie.

SIX: Wymaga troskliwej opieki.

SASKIA *(zamyślona)*: Słusznie, Janie. W jego oczach jest smutek.

SIX: Twoje oczy.

SASKIA: Ma jasne, dumne czoło.

SIX: Twoje czoło.

SASKIA: Ma delikatną, przezroczystą cerę.

SIX: Twoja cera.

SASKIA: Jest bardzo wrażliwy.

SIX: Wszystko, co piękne i dobre, odziedziczył po tobie.

SASKIA: A po Rembrandtcie?

SIX: Do człowieka, któremu nie jest potrzebny bliźni człowiek, nikt nie jest podobny. Do Rembrandta podobne są tylko postacie z jego obrazów.

SASKIA: Każda postać stworzona przez Rembrandta dźwiga w sobie cierpienie, które on w nią wsącza. Niekiedy wydaje mi się, że każda postać, którą Rembrandt tworzy, jest mu niechętna, a niekiedy nawet wroga.

SIX *(nieśmiało)*: Komu poruczyłaś opiekę nad dzieckiem, Saskio?

SASKIA *(uśmiech)*: Rembrandtowi.

SIX *(zagryza wargi)*: Zaufanie?

SASKIA: Może.

SIX: Zemsta?

SASKIA: Może. *(znużona)* Na dozorcę majątku Titusa też wyznaczyłam Rembrandta. Zabroniłam Izbie Opieki i mojej rodzinie wtrącać się do wychowania dziecka. *(gorzko)* Jak będzie wyglądał ten pokój, gdy stąd odejdę? W tym domu, w tych ścianach, w tych pokojach mógłby ktoś inny zamieszkać? Dotykać sprzętów, których ja codziennie dotykam? Patrzyć przez okno, przez

które ja codziennie patrzę? Inne życie mogłoby wejść w ten dom? *(po chwili)* Gdyby Rembrandt po raz drugi wstąpił w związek małżeński, nakazałam w testamencie Izbie Opieki skontrolować majątek Titusa. Gdyby się okazało, że Rembrandt rozrzutnie majątkiem dziecka zarządzał, Izba Opieki ma prawo pociągnąć ojca do odpowiedzialności sądowej i odebrać mu opiekę nad dzieckiem. Czy to bardzo głupie, Janie?

SIX: Zaufanie?

SASKIA: Może.

SIX: Zemsta?

SASKIA: Może.

SIX: Są ludzie, którzy walczą ze swoim złym przeznaczeniem i giną świadomi swojej klęski. Ale są też ludzie, którzy walczą ze swoim dobrym przeznaczeniem i łamią własnymi rękami szczęście swoje i swoich najbliższych, mając jednak świadomość odniesionego zwycięstwa.

SASKIA: Jedni i drudzy chcą być sobą. Posiadają charakter.

SIX: Rembrandt nie posiada charakteru. Jego charakterem jest sztuka.

SASKIA: Więc sądzisz, że źle uczyniłam, poruczając Rembrandtowi opiekę nad Titusem?

SIX *(milczy)*

(cisza)

SASKIA: Jak cicho.

SIX *(milczy)*

SASKIA: Jak dobrze.

SIX *(milczy)*

SASKIA: Przy tobie jest mi dziwnie kojąco i spokojnie.

SIX: Mnie też, Saskio.

SASKIA: Wypoczywam przy tobie, Janie. Przy Rembrandtcie nie można wypocząć. Przy Rembrandtcie czuję się, jakbym stała w środku wielkiej burzy. Samotna się czuję w tej burzy.

SIX: Ciąży ci ta samotność?

(milczenie)

SASKIA: O czym myślisz, Janie?

SIX: O tobie.

SASKIA *(bolesny uśmiech)*

SIX: Saskio.

SASKIA: Słucham cię, Janie.

SIX: Ciepło jest teraz w Italii.

SASKIA: Nigdy nie byliśmy w Italii. Rembrandt nie lubi Italii.

SIX: Powietrze jest tam miękkie i kojące.

SASKIA: Tak.

SIX: To powietrze dobrze by ci zrobiło na płuca.

SASKIA: Może.

SIX *(nieśmiało)*: Czy nie zechciałabyś pojechać ze mną do Italii?

SASKIA: O czym mówisz, Janie?

SIX *(szeptem)*: Błagam cię.
SASKIA: Janie.
SIX: Saskio.

(milczenie)

SIX: Przepraszam cię. Śmieszne są uczucia, które nie mogą umrzeć. Wiem o tym.
SASKIA *(gorzko)*: Nie wiem, czy umiem kochać, Janie.
SIX *(gorzko)*: Rembrandt.
SASKIA: Za dużo walki było w moim życiu u boku Rembrandta, bym pewna była czy go umiem kochać.
SIX: Często na samym dnie cierpienia pełna i gorzka świadomość cierpienia jest ulgą. Źle ci jest, Saskio?
SASKIA *(zdziwiona)*: Źle?
SIX: Zmarnowałaś życie?
SASKIA: Zmarnowałam?
SIX: Czy warto było być muzą gorzkich nieporozumień?
SASKIA *(coraz bardziej zdziwiona)*: Nieporozumień?
SIX: Pomyśl. Mogliśmy być szczęśliwi.
SASKIA: Co byśmy mieli z naszej miłości? Jaki jej cel?
SIX: Cel?
SASKIA: Ludzie kochający się idą obok siebie. Ludzie mogący sobie coś dać i potrzebni sobie nawzajem — idą przeciw sobie. Wówczas między dwojgiem ludzi toczy się dziwna i zacięta walka. Odchodzą wzajem od siebie, to znów do siebie wracają. Stawiają krzyże, to znów je ścinają. Obcość jednego potrzebna jest drugiemu. Ci ludzie nie są sobie nigdy bliscy. Łączy ich silniejsze uczucie niż miłość. Są sobie wzajemnie potrzebni. W walce — stają się.
SIX: Co dałaś Rembrandtowi?
SASKIA: Rembrandt wie, że gdy ode mnie odejdzie, stoczy się w przepaść. *(po chwili)* Rembrandt błądził. Dziś wrócił do środowiska, któremu zawdzięcza powodzenie i sławę. Rembrandt maluje w Kloveniersdoelen ludzi, których jeszcze do niedawna potępiał, nienawidził. Znów jest malarzem świata, przed którym jeszcze rok temu otrząsał się ze wstrętem, odrzucając wszystkie zamówienia pochodzące od patrycjuszów i mieszczan. Dziś znów ich maluje. Znów są mu bliscy. Znów widzi w tym świecie wartości, które do niedawna przeklinał. Maluje z zapałem. W gorączkowym natchnieniu. To jest moje zwycięstwo, Janie.
SIX: Czy byłaś w Kloveniersdoelen?
SASKIA: Nie. Rembrandt po ukończeniu pracy zawiezie mnie do Kloveniersdoelen. Przyrzekł mi.
SIX: Ten obraz radzę ci teraz obejrzeć, Saskio.
SASKIA: Teraz?
SIX: Widziałem obraz przed kilkoma dniami.
SASKIA: I co?! Mów!
SIX *(milczy)*

SASKIA: Mów!

SIX: Gdy obejrzysz obraz, zrozumiesz oddalenie dzielące cię od Rembrandta. Co to jest oddalenie? Skok w przepaść? Powrót do siebie? Idź i zobacz. Może uda ci się powstrzymać Rembrandta. Może jeszcze nie jest on w pełni świadomy swojej wielkości. *(bierze do ręki beret i laskę)* Żegnaj, Saskio. *(idzie ku drzwiom)*

SASKIA: Janie!

SIX: Za kilka dni znów przyjdę do ciebie *(wychodzi)*

SASKIA: Zostań! Nie odchodź! *(chce biec za Sixem)* Janie! *(cisza)* Janie! *(cisza. Chwila namysłu. Dzwoni)*

GEERTIE *(wchodzi)*

SASKIA: Jesteś mi potrzebna. Pomożesz mi ubrać się. Jadę do Kloveniersdoelen.

GEERTIE: Pani nie wolno opuszczać domu.

SASKIA: Nie sprzeciwiaj mi się.

GEERTIE: Po co pani jedzie do Kloveniersdoelen?

SASKIA *(rozpuszcza włosy)*: Uczesz mnie. Szybko, Geertie. Szybko.

GEERTIE: Pani przecież lekarz zabronił wychodzić. Co pani robi? Na litość Boską!

SASKIA: Spiesz się, Geertie. Nie zdążę. Muszę jechać do Kloveniersdoelen! Muszę! Słyszysz! Muszę! Muszę zobaczyć obraz! Ten obraz jest przeciw mnie! Rozumiesz! Przeciw mnie!

GEERTIE: Co się z panią dzieje?! Pani cała drży! Niech pani nie jedzie! Niech pani się do łóżka położy!

SASKIA: Muszę! Muszę widzieć obraz! *(kaszel)* Wody!

GEERTIE *(podaje wodę)*

SASKIA *(z trudem poprzez kaszel)*: Każ zaprząc konie! Szybko *(dusząc się)* Konie! Ko....

GEERTIE *(chwyta ją pod ramię)*: Pani!

SASKIA: Konie! *(zachłysnęła się. Przyłożyła dłoń do ust. Spojrzała na dłoń)* Krew...

GEERTIE: Boże! Krwotok!

SASKIA *(słaniając się)*: Biegnij po lekarza... po lekarza... po pana!...

GEERTIE: Nieszczęście! Nieszczęście! Pobiegnę po lekarza! Po pana! Niech się pani do łóżka położy! *(wyprowadza Saskię)*

(cisza, pokój przez chwilę jest pusty)

GEERTIE *(wraca na palcach, prowadząc za rękę Titusa. Siada w kącie. Tępo)*: Ten obraz jest przeciw mnie.

TITUS: Dlaczego nie idziesz po lekarza?

(kaszel Saskii)

GEERTIE *(szeptem)*: Ten obraz jest przeciw mnie.

TITUS *(z przerażeniem)*: Słyszysz?

Z. PRONASZKO: PORTRET

OGÓLNOPOLSKI SALON ZIMOWY W KRAKOWIE

GEERTIE *(szeptem)*: Ten obraz jest przeciw mnie.

(kaszel Saskii staje się coraz gwałtowniejszy)

GEERTIE *(nasłuchuje)*

TITUS *(wyrywa się)*: Puść mnie, Geertie!

GEERTIE: Zostań! *(przytrzymuje go siłą)*

TITUS *(u szczytu przerażenia)*: Dlaczego nie idziesz po lekarza?!

GEERTIE *(tuląc dziecko do siebie)*: Zdaje mi się Titusie, żeś nie powinien zostać kapitanem okrętu.

TITUS *(zaciekawiony)*: A czym powinienem zostać?

GEERTIE: Malarzem. Jak tatuś, Titusie.

LUDZIE CHCĄ BYĆ RÓWNI

(Zima roku 1642. Wielka sala w budynku starych fortyfikacji miejskich w Kloveniersdoelen, obecnie zamieniona w kasyno dowództwa miejskiej artylerii. Z poza portiery zasłaniającej wejście do głównej sali dochodzi gwar rozmów)

SŁUŻĄCY *(wchodzi)*

GARTNER *(wchodzi za nim)*: Wdzięczny ci jestem stokrotnie, kudłaty cerberze. Wprawdzie komórka na galerii niezbyt wygodna była, gdyż czułem się tam jak ślimak wielokrotnie zwinięty, ale mimo to wzrok mój swobodnie mogłem nasycać pięknem obrazu.

SŁUŻĄCY: Uczyniłem co mogłem, by ci dogodzić, kochany brzuchaczu.

GARTNER: Przyjdź dziś do winiarni, a dostaniesz pół beczki piwa.

SŁUŻĄCY: Uczynię ci tę łaskę i skorzystam z twojego zaproszenia.

GARTNER: Jeżeli natomiast za kilka dni znów mi wejście do Kloveniersdoelen ułatwisz, bym wówczas mógł już swobodnie, bez kurczenia brzucha i innych części ciała, podziwiać kompozycję Rembrandta, dostaniesz ode mnie gąsiorek wina, o jakim nie śniło się twojemu plebejskiemu kałdunowi.

SŁUŻĄCY: Zmarnujesz majątek.

GARTNER: Miłośnikowi sztuki warto w twój chamski kałdun lać szlachetny trunek.

SŁUŻĄCY: Hm.

GARTNER: Czy można spytać, co oznacza twoje mruczenie?

SŁUŻĄCY: Zastanawiam się, czy namalowanie takiego obrazu naprawdę można nazwać dziełem sztuki.

GARTNER: Dostojny Bóg piękna, zamiast połechtać cię delikatnie zefirem po sercu, obelżywie kopnął cię kolanem w pękaty zad.

SŁUŻĄCY: Mnie się wydaje, że nasi ludzie nie są na obrazie do siebie podobni.

GARTNER: Nie umiesz patrzyć.

SŁUŻĄCY: Gdy patrzę, to widzę.

GARTNER: Nie obrażając Pana Boga, który cię rzekomo stworzył na własne podobieństwo, oświadczam ci, że patrząc na ciebie, widzę osła. I cóż z tego? Przyjdzie inny, popatrzy na ciebie i będzie twierdził, że widzi małpę.

SŁUŻĄCY: Spodziewam się, że wkrótce umrzesz, otruwszy się własną śliną. *(słychać zbliżające się głosy i kroki)* Goście idą! Zmykaj stąd! Łatwo na zarzut narazić się mogę, że chamów między panów wpuszczam.

GARTNER *(wybiega)*

SUŻĄCY *(wychodzi za nim)*

DE CAULLERY, VONDEL, DE KEYZER, DOU, PANI DE BILDERBECQ I PANI VAN DOORN *(wchodzą)*

DE CAULLERY *(nalewa wina)*

VONDEL *(ziewa)*

DE KEYZER *(złośliwy uśmiech)*

PANI DE BILDERBECQ: Nic nie rozumiem.

PANI VAN DOORN: Któż rozumie, pani?

DE CAULLERY: Postacie nie są cielesne.

PANI VAN DOORN: Słusznie.

DE CAULLERY: Na płótnie błąkają się bezkrwiste cienie.

PANI VAN DOORN: Zachwycona jestem twoją subtelnością, kapitanie.

DE CAULLERY: Każda z postaci czyni wrażenie, jakby biczowała własną duszę.

PANI VAN DOORN: Pan jest wyrafinowany.

DE KEYZER: Zapominacie państwo, że Rembrandt już od dłuższego czasu niezdrową skłonność do dziwactwa zdradza.

DOU: Obraz nie jest kompozycją, lecz zlepkiem źle skleconych scen.

DE CAULLERY: Strzelcy źle noszą stroje.

DOU: Ręce kapitana Cocqa są źle wykonane.

PANI DE BILDERBECQ: Cóż pozostało z uroczego sentymentalizmu porucznika Ruytenburgha?

DE KYZER: Oświetlenie obrazu sprzeczne jest z prawidłami fizycznymi rządzącymi światłem.

DE CAULLERY: Światło powinno być materialne, że się tak wyrażę, cielesne.

DE KEYZER: Wrzaskliwość i krzyk, panujące w obrazie, są nie do zniesienia.

PANI DE BILDERBECQ *(nerwowo)*: Ach, ten wrzask.

DE KEYZER: Postacie gonią, hałasują, krzyczą, strzelają, potrząsają bronią.

VONDEL: Gdy patrzę na obraz, uszy mi puchną od wrzasku.

(śmiech)

UYLENBURGH I TULP *(wchodzą)*

DE CAULLERY: Jesteś wspaniały, Vondel!

PANI VAN DOORN: Cóż za wnikliwe określenie.

DE KEYZER *(do Uylenburgha)*: Kąśliwy Vondel świetnie określił obraz Rembrandta. Gdy patrzy na kompozycję, uszy mu puchną od wrzasku.

(śmiech)

UYLENBURGH: Kto zrywa kontrakty z Uylenburghiem, ten schodzi na manowce.

TULP: Smutne jest, jeżeli obraz, który ongiś zapowiedział geniusza, potem szczytem jego twórczości się okazał.

DOU: To samo zdanie o Rembrandtcie wypowiedział Rubens, signore.

TULP: Porównanie sprawia mi nie lada zaszczyt, mistrzu.

CLESSEM, THYSZ I KRETZER *(wchodzą, stoją w cieniu, na uboczu)*

CATTENBURCH *(wchodząc za nimi)*: Pięć tysięcy guldenów! Nie czuję tych pieniędzy! *(pociąga nosem)*

TULP: Nie wyszedłeś najgorzej na tej transakcji. *(wskazując głową w stronę lichwiarzy)* Są ludzie, którzy więcej tracą na Rembrandtcie niż ty.

VONDEL: Trzeba było przy lukratywnym handlu winem pozostać, a nie w sztuki piękne pchać nosa. Nie straciłbyś wówczas pieniędzy, panie.

CATTENBURCH: Z czego ty byś wówczas żył, wyskrobku, gdybym tylko handlem winem się parał?

VONDEL: Z tego, z czego żyję teraz, a z czego ty zawsze żyjesz. Z dolewania wody do wina.

CATTENBURCH: Dotychczas tylko wodą mnie raczyłeś.

VONDEL: Czyste wino moich sentencji za silne jest dla twojej głowy. Muszę je więc w wodzie bezmyślności rozcieńczać, by ci szlachetny trunek uprzystępnić, panie.

(śmiech)

DE KEYZER: Nie ma lichwiarza, który by weksli Rembrandta nie posiadał.

DOU: Rzekomo w ostatnich czasach pozostaje całkowicie na utrzymaniu swojej gospodyni, niejakiej Geertie, która mu pieniądze pożycza.

DE KEYZER: Geertie?

DOU: Tak.

VONDEL: Hm.

PANI VAN DOORN: Co?

VONDEL: Nic.

PANI DE BILDERBECQ: Czy pan coś powiedział?

VONDEL: Nic.

DOU: Nasz mistrz szybko pocieszył się po stracie żony.

DE CAULLERY: Rzekomo jeszcze za jej życia.

PANI VAN DOORN: Ach, tak.

PANI DE BILDERBECQ: Przecież to po prostu chłopka.

VONDEL: Życie na łonie przyrody.

SIX I BERESTEYN *(wchodzą)*

COCQ, RUYTENBURGH I CORLITZER *(wchodzą za nimi)*

KILKU STRZELCÓW *(wchodzą)*

DE KEYZER *(do Sixa)*: Witam cię, miłośniku sztuk pięknych. Radzi bylibyśmy, gdybyś ty, subtelny znawca malarstwa, opinią swoją o obrazie zechciał z nami podzielić się.

(otaczają półkolem Sixa)

SIX: Ludzie nie lubią, gdy wbrew ich woli obarcza się ich brzemieniem człowieczeństwa.

DOU: Co?

DE CAULLERY: Co?

TULP: Co?

DE KEYZER: Nie rozumiem.

SIX: Uczucie znikomości przeraża człowieka.

DE CAULLERY: Znikomości? Kto śmie mówić o znikomości?

SIX: Przemijamy, kapitanie.

DE CAULLERY: Wrzask panujący w obrazie wzbudza we mnie poczuc chaosu, a nie znikomości.

BERESTEYN: Nie przemijają ludzie, którzy pozostawiają na tej ziemi śla w postaci cnotliwych uczynków, panie. Każdy chaos jest przeciw cnocie, któr ładem stoi.

SIX *(do De Caullery)*: Wsłuchaj się w dźwięk tego światła, a zrozumies sens przemijania.

DOU: Co?

DE CAULLERY: Co?

TULP: Co?

PANI VAN DOORN: Nic nie rozumiem.

PANI DE BILDERBECQ: Któż rozumie, pani.

SIX: Tylko światło płynące z wieczności można słyszeć.

CATTENBURCH: Jeżeli tak bardzo zachwycasz się arcydziełem Rem brandta, zechcesz może poratować go w biedzie i wykupić jego weksel?

(chichot)

SIX *(utkwił wzrok w Cattenburchu)*

CATTENBURCH: Cóż tak przyglądasz mi się, panie? Czy bardzo dziwn wydaje ci się moja propozycja?

SIX: Nie.

CATTENBURCH: Mnie potrzebne są pieniądze. Francuskie winnice n chcą nam kredytów udzielać. *(idzie ku drzwiom)*

SIX: Dokąd idziesz, panie?

CATTENBURCH: Z Rembrandtem pomówić, panie.

SIX: Nie idź.

CATTENBURCH *(zatrzymuje się)*

SIX: Zaczekaj.

CATTENBURCH: Czekam, panie.

SIX *(po chwili namysłu)*: Wyjdźmy razem, panie.

(wychodzą)

VONDEL: Cattenburch będzie mówił o sztuce, a Six o pieniądzach.

(wesołość)

KILKU STRZELCÓW *(wchodzą na salę)*

DE KEYZER *(do Cocqa)*: Wyglądasz na obrazie jak kogut.

COCQ: Byłbym wdzięczny, gdybyś zechciał spostrzeżeniami twymi po dzielić się z Rembrandtem.

DOU *(do Ruytenburgha)*: A ty, poruczniku, przypominasz na obrazie kanarka wypuszczonego z klatki, co niewątpliwie sprzeczne jest z twym rzeczywistym wizerunkiem.

(śmiech)

(wśród strzelców szmer niezadowolenia)

REMBRANDT *(wchodzi niespostrzeżenie na salę)*

DE CAULLERY *(do jednego ze strzelców)*: Po kolanie poznałem cię, panie.

(śmiech)

DE KEYZER *(do strzelców)*: Czy obraz wyobraża panów w chwili, gdy wyruszacie na nocny połów ryb?

(śmiech)

DOU *(do De Caullery)*: Mylisz się, signore, mówiąc o nocnym połowie. Na obrazie jest światło dzienne.

DE CAULLERY: Nocne!

DOU: Dzienne!

PANI VAN DOORN: Nocne!

UYLENBURGH: Dzienne

PANI DE BILDERBECQ: Nocne!

DE KEYZER: Dzienne czy nocne?!

DOU: Kto jest za światłem nocnym? Kto jest za światłem dziennym? Głosujemy!

REMBRANDT: Jestem pełen zachwytu dla pomysłowości, z jaką dyskurs prowadzicie o moim obrazie, panowie.

(konsternacja)

REMBRANDT: Dlaczego państwo nie głosujecie?

(milczenie)

REMBRANDT: Dlaczego?

(cisza)

REMBRANDT: Byłbym szczęśliwy, gdyby panie i panowie, nie krępując się moją obecnością, w dalszym ciągu wyrażali swoje wnikliwe i głębokie uwagi.

(cisza)

REMBRANDT: Słucham.

(cisza)

REMBRANDT: Nikt?

(cisza)

REMBRANDT: Naprawdę nikt? Czyżby moja obecność panów onieśmielała?

(cisza)

REMBRANDT: Nikt z panów nie ma zamiaru ciągnąć dalej swoich nad wyraz ciekawych wywodów?

(cisza)

REMBRANDT: Nagany panów utrwalą mnie w przekonaniu, że droga, którą obecnie kroczę, jest słuszna i dobra, natomiast pochwały uświadomią mi błędy, które popełniłem.

STRZELEC PIERWSZY *(wybuch):* Ja ci, panie, stu guldenów nie zapłacę za moje plecy, które są na obrazie widoczne!

STRZELEC DRUGI *(wybuch)*: Sądzisz, panie, że ci zapłacę za mój profil? Dlaczego mam płacić tę samą sumę co Corlitzer, którego całą twarz namalowałeś, panie?

REMBRANDT: Twarz Corlitzera interesowała mnie tyle co pańskie plecy, a plecy pańskie więcej mnie właśnie interesowały od pańskiej twarzy.

(poruszenie)

STRZELEC TRZECI: Dlaczego moich rąk nie widać?!

STRZELEC CZWARTY: Na mnie jak na nieboszczyku strój leży, mimo że za samo sukno zapłaciłem pięćdziesiąt guldenów!

STRZELEC PIĄTY: Moja żona mówi, że wyglądam na obrazie jak zmoknięty kundel.

REMBRANDT: Pańska żona świetnie zna pańską duszę. Tak pan rzeczywiście powinien wyglądać.

STRZELEC SZÓSTY: Po co ten chłopiec strzelający z rusznicy?!

STRZELEC SIÓDMY: Dziewczynkę z kogutem umieściłeś chyba po to, by nas do reszty ośmieszyć!

STRZELEC ÓSMY: Kto za nią płacić będzie?!

STRZELEC DZIEWIĄTY: Dlaczego moją twarz rusznicą zasłoniłeś, panie?!

VONDEL: Rusznica nie płaci!

(śmiech)

STRZELEC DZIESIĄTY: Mnie w ogóle na obrazie nie widać! Tkwię w ciemnościach jak mysz za ołtarzem!

REMBRANDT *(do strzelca dziesiątego)*: Rzeczywiście, pan mi psuł kompozycję. *(do strzelca dziewiątego)*: czy sądzisz, że rusznica jest mniej interesująca od twojej twarzy, panie?

STRZELEC JEDENASTY: Wszyscy równo płacimy po sto guldenów! Więc wszyscy chcemy być na obrazie równi!

GŁOSY: Równi! Równi! Równi!

(cisza)

REMBRANDT: Panowie chcą być równi?

Zacni, syci i zadowoleni z siebie mieszczanie chcą być równi?!

Równi?!

W obliczu czego?!

Małości?!

Pychy?!

A może w obliczu pustki tego życia, której wypełnić nie możecie własną małością i pychą?!

Równi?!

W obliczu czego?!

Zakłamania?!

Świętoszkostwa?!

A może w obliczu tej bezduszności, która każe wam z zakłamania i świętoszkostwa budować wysoki, bardzo wysoki ołtarz moralności?!

Równi?!

W obliczu czego?!

Pieniędzy Cattenburcha?!

Płaskości de Keyzera?!

Głupiej złośliwości Vondela?!

Frazesu Tulpa?!

Idei piękna, wyznawanego przez dostojnych kapitanów i poruczników, przez urocze damy i obrotnych marchandisów?!

Równi?!

W obliczu czego?!

(cisza)

W obliczu czego?!

(cisza)

Równość nie rodzi się, piękne panie i wytworni panowie, pomiędzy małością i pychą, zakłamaniem i świętoszkostwem!

Równość nie rodzi się, perfumowane panie i gładcy panowie, pomiędzy dukatem Cattenburcha i płaskością de Keyzera, złośliwością Vondela i frazesem Tulpa!

Równość rodzi się na samym dnie upadku, w mroku krzywdy i upokorzenia, tam gdzie cierpienie ludzkie jest tak wielkie, że staje się osobistą godnością człowieka! Ludzie rozpięci na krzyżach są równi! Kto z was, lichwiarze i przekupnie, chce dostąpić łaski krzyża?! Kto?!

(milczenie)

Kto?!

(milczenie)

Nikt?!

(milczenie)

Milczycie panowie?!

(milczenie)

Nikt?! Naprawdę nikt?!

GŁOSY: Oburzające! On nas obraża! Uwłacza naszej godności!

COCQ: Pańskie zachowanie jest nieprzystojne!

RUYTENBURGH: Któż by pomyślał, że taka brutalność tkwi w duszy artysty!

STRZELEC DWUNASTY: Nie zapłacimy ani guldena!

GŁOSY: Ani guldena! Ani guldena! Idź do sądu! Zaskarż nas! Wstyd! Skandal!

TULP: Stwierdziwszy z żalem, że wernisaż w nieprzystojne zajście się przeobraził, opuszczam to miejsce, gdyż dalsza moja tutaj obecność w honor mój godzi. *(opuszcza salę)*

DE CAULLERY: Idę w ślad za zacnym eskulapem. *(wychodzi)*

PANI DE BILDERBECQ: Przykro mi, że świadkiem choć mimowolnym być muszę gorszącego incydentu. *(wychodzi)*

PANI VAN DOORN: Cóż za wstyd. Co miasto powie? *(wychodzi)*

COCQ *(do strzelców)*: Boleję nad tym, że uroczystość, która w święto związku miała się przeobrazić, tak niefortunnie się zakończyła. Kompania! Proszę za mną! *(wychodzą)*

BERESTEYN, UYLENBURGH I VONDEL *(szybko wychodzą)*

CLESSEM, THYSZ I KRETZER *(zbili się po drugiej stronie sali w milczącą gromadkę)*

(cisza)

(na kościelnej wieży zegar wydzwania godzinę)

CLESSEM: Pięknie mówiłeś.

THYSZ: Każde słowo było złotem.

KRETZER: Ale my wolimy złoto niż słowa.

REMBRANDT *(z trudem oddycha)*

CLESSEM: Ani guldena od ciebie nie dostałem, mistrzu.

THYSZ: Mistrz jedną ratę mi wpłacił.

KRETZER: Ja nic nie otrzymałem.

REMBRANDT *(oparty o ścianę, wciąż z trudem oddech chwyta)*

CLESSEM *(niecierpliwie)*: Dla mnie najlepszą gwarancją był nie majątek, lecz nieskazitelna opinia twojego nazwiska, mistrzu. A dziś?!

REMBRANDT *(tępe spojrzenie)*

CLESSEM *(gwałtownie)*: Mam rodzinę! Bóg kazał dbać o rodzinę! Wojna idzie! Ja muszę mieć pieniądze! Dla dziecka! Dla żony! Muszę!

REMBRANDT *(milczy)*

CLESSEM: Podpisz gwarancję!

KRETZER: Na dom!

THYSZ: Na biżuterię!

CLESSEM: Na obrazy!

KRETZER: Na porcelanę!

THYSZ: Na szkło!

KRETZER: Na wszystko! Na cały majątek!

CLESSEM *(wyciąga z zanadrza papier i potrząsa nim)*: Zobowiążesz się zwrócić w ciągu lat czterech dłużne nam pieniądze wraz z odsetkami! Jeżeli do lat czterech sum dłużnych wraz z odsetkami nie zwrócisz, będziemy mieli prawo do sprzedaży całego twego majątku! Podpisz!

REMBRANDT *(milczy)*

CLESSEM *(wściekle)*: Nie chcesz podpisać!? Ja cię do sądu oddam! Ja cię o oszustwo oskarżę! W więzieniu zgnijesz! Rozgniotę cię jak robaka! Ostatnią szmatę z ciebie zedrę! Ostatni kęs chleba z ust ci wydrę! Ostatni kamień spod głowy ci usunę! Ziemię, na której spać będziesz, spod głowy ci odejmę! Aż wszystkie moje pieniądze dostanę! Co do guldena! Wszystkie!

(milczenie)

REMBRANDT *(bierze do ręki gwarancję i powoli ją podpisuje)*

J. PUGET: GŁÓWKA DZIECKA

OGÓLNOPOLSKI SALON ZIMOWY W KRAKOWIE

CLESSEM *(wydziera mu gwarancję z ręki)*
THYSZ *(z ulgą)*: Cztery lata.
KRETZER *(z zachwytem)*: Cztery lata.
CLESSEM: Niech będzie pochwalony Jezus Chrystus.
KRETZER I THYSZ: Amen *(wychodzą)*
REMBRANDT *(stoi bezradnie)*
GŁOS Z CIEMNOŚCI: Przemijasz.
REMBRANDT *(drgnął)*
GŁOS Z CIEMNOŚCI: Jak dobrze, że przemijasz.
REMBRANDT *(wpatruje się w mrok skąd dochodził głos)*
GŁOS Z CIEMNOŚCI: Zostałem tutaj, by sycić się twoim upadkiem.
REMBRANDT *(postąpił krok naprzód)*: Dou?
DOU *(wyłania się z mroku)*: Długie, długie lata czekałem na ten dzień.
REMBRANDT: Dlaczego nienawidzisz mnie, Gerrit?
DOU: Bo idziesz na krzyż.

OFIAROWANIE IZAAKA

(Lato roku 1644. Winiarnia „Pod Złotą koroną". Późny wieczór)

GARTNER *(siedzi za szynkwasem i liczy pieniądze. Wzdycha. Notuje)*

REMBRANDT *(wchodzi)*: Dobry wieczór, Gartner.

GARTNER: Bądź pozdrowiony w moich progach, o boski!

REMBRANDT: Podaj mi wino, przyjacielu.

GARTNER: Zawsze do pokornych usług. Siadaj, mistrzu.

REMBRANDT: Reńskie wino. *(siada)*

GARTNER *(podaje mu dzban wina)*: W tych podłych czasach tylko w dobrym winie prawdę odnaleźć można. *(po chwili)* Jak ci się powodzi, mistrzu?

REMBRANDT *(pytające spojrzenie)*

GARTNER: Gdybym miał pieniądze, kupowałbym każdy twój obraz. Ale cóż robić? Samymi dobrymi chęciami człowiek nie żyje. Spójrz: pusto. Wojna. A w kieszeni, drogi mistrzu, dziury powstają nie od ciężaru złota, lecz od nadmiaru powietrza. *(idzie do szynkwasu, zapala świecę i stawia ją przed Rembrandtem)*

SIX *(wchodzi do winiarni)*

GARTNER *(wraca za szynkwas, a po chwili znika w drzwiach prowadzących do alkowy)*

SIX: Rembrandtcie.

REMBRANDT: Dobry wieczór, Janie. Przed godziną otrzymałem twój list, i jak widzisz, nie omieszkałem natychmiast przyjść.

SIX: Dziękuję ci, Rembrandcie. *(siada)*

REMBRANDT: Długo nie widzieliśmy się.

SIX: Długo.

REMBRANDT: Ostatni raz widziałem cię...

SIX: Przed dwoma laty w Kloveniersdoelen.

REMBRANDT: Tak. Pamiętam. *(po chwili)* Jak ci zdrowie służy, Janie?

SIX: Dziękuję ci, Rembrandtcie. W domu wszyscy zdrowi?

REMBRANDT: Zdrowi.

SIX: Titus?

REMBRANDT: Chodzi już do szkoły. Martwi mnie jego delikatne zdrowie.

SIX: Titus był zawsze słabowitym dzieckiem. Kaszle?

REMBRANDT: Kaszle.

SIX: Po matce odziedziczył ten kaszel. *(po chwili)* Czas płynie. Niekiedy zdaje mi się, że dopiero wczoraj przyjechałeś do Amsterdamu. *(po chwili)* Pamiętasz naszą rozmowę podczas przyjęcia u Hendricka van Uylenburgha? Naszą pierwszą rozmowę o Saskii?

REMBRANDT: Nie mówmy o tym.

SIX: Sprawy przemilczane oddalają od siebie ludzi, zaś ujawnione zbliżają ich nawzajem ku sobie. Pragnę się do ciebie zbliżyć, Rembrandcie, po to, byś mnie zrozumiał. *(nagle)* Kochałeś Saskię?

REMBRANDT *(drga)*

SIX: Tak, to jest niewątpliwie dziwne pytanie. *(po chwili)* Jak długo Saskia żyła, zdawało mi się, że nastąpi chwila, gdy do mnie wróci. Sen o jej powrocie wypełniał moje życie. Ludzie śniący o ludziach nie są samotni. Ty jesteś samotny, Rembrandtcie, gdyż żyjesz tylko po to, by tworzyć.

REMBRANDT *(gorzki uśmiech)*: Czy to wielki grzech, Janie?

SIX: Ludzie boją się człowieka, który tylko po to żyje, by tworzyć. Więc mijają cię. A mijając cię, są tobie przeciwni.

REMBRANDT *(gorzki uśmiech)*: Przechodnie. Sami przechodnie.

SIX *(powoli)*: Saskia. Tak będzie z Titusem.

REMBRANDT: Titus.

SIX: Szkoda dziecka. Ludzie, którzy żyją tylko po to by tworzyć, nie umieją kochać. Dziecko trzeba ochronić przed goryczą twoich doświadczeń.

REMBRANDT: Czego chcesz ode mnie, Janie?

SIX: Pragnę ci uświadomić, że droga, którą kroczysz, zabójczą jest dla Titusa. Titus jest wątłym dzieckiem, duchowo przedwcześnie dojrzałym. Potrzebna mu jest opieka i ciągła uwaga. Należy mu poświęcić wiele czasu i mozołu, by uczynić z niego człowieka zdolnego do życia. Czy możesz mu to wszystko dać, Rembrandtcie?

REMBRANDT: Czego chcesz ode mnie, Janie?

SIX: Jesteś świadom swoich dróg i wiesz, że wciągniesz za sobą dziecko w przepaść. Świadomy grzech jest zbrodnią.

REMBRANDT *(wstaje)*: Wkraczasz w zasięg moich uprawnień ojcowskich.

SIX: Nie odchodź.

REMBRANDT: Znam moje obowiązki wobec Titusa.

SIX: Nie odchodź.

REMBRANDT: Nie pozwolę nikomu wtrącać się do wychowania dziecka.

SIX *(szeptem)*: Titus jest ostatnią cząstką Saskii. Ona w nim żyje.

REMBRANDT *(drgnął)*

SIX: Usiądź.

REMBRANDT *(po chwili wahania usiadł)*

SIX: Wysłuchaj mnie spokojnie. Nim mi odpowiedzi udzielisz na propozycję, którą ci przedłożę, namyśl się dobrze i rozważ każde swoje słowo rozsądnie i mądrze.

REMBRANDT: Słucham cię.

SIX: Resztę mojego życia, które mi pozostaje, pragnę poświęcić jednemu celowi, który zwie się Titus. Pragnę go wychować na człowieka o silnym charakterze, pełnego cnót etycznych i świadomego celów swojego życia. Titus, by mógł żyć, musi wyhodować w swoim ciele niezłomną duszę. Należy mu dać najlepszych nauczycieli i strzec każdego jego kroku. Najmniejsze przewinienie nieostrożnego wychowawcy może spaczyć jego życie. Rembrandtcie. Daj mi Titusa.

REMBRANDT: Titus jest moim synem.

SIX: Rembrandtcie. Posłuchaj. Mam pieniędzy bez liku. Złoto piętrzy się w moim skarbcu. Mam wsie i domy. Połowa elewatorów i magazynów w porcie do mnie należy. Dziś kupiłem akcje budowy floty wojennej. Pięćset tysięcy guldenów. To wszystko będzie własnością Titusa.

REMBRANDT *(zimno)*: Titus jest moim synem.

SIX: Rembrandtcie. Posłuchaj. Tylko moje noce żyją pełnią życia. Noce moje zapełnione są rojowiskiem snów, z których każdy ma twarz Saskii, jej uśmiech i spojrzenie. Każde moje obudzenie jest powrotem w głuchą samotność.

REMBRANDT *(zimno)*: Titus jest moim synem.

SIX: Rembrandtcie. Daj mi Titusa. Niechaj moje dnie mają jego uśmiech, jego spojrzenie. Rembrandtcie. Błagam cię. Na rany Chrystusa, błagam cię. Rembrandtcie.

REMBRANDT *(zimno)*: Titus jest moim synem.

SIX *(błagalnie)*: Rembrandtcie.

REMBRANDT: To jest moja ostatnia odpowiedź.

SIX: Nieodwołalnie?

REMBRANDT: Nieodwołalnie.

(milczenie)

SIX *(szeptem)*: Rembrandcie, po co ci Titus jest potrzebny?

REMBRANDT: Czy nie wydaje ci się, Janie, że Abraham pragnął ofiarować Izaaka po to, by utwierdzić się w słuszności drogi, którą kroczył?

(milczenie)

SIX *(szeptem)*: Gartner. *(głośniej)* Gartner!

GARTNER *(wchodzi)*

SIX: Podaj dzban burgunda.

GARTNER *(wychodzi)*

(milczenie)

GARTNER *(po chwili wraca. Stawia na stole dzban wina)*: Czy życzysz sobie jeszcze czegoś, panie?

SIX: Zostaw nas samych.

GARTNER *(wychodzi)*

SIX *(nalewa sobie raz po raz szklanice wina i haustami je wypija)*

REMBRANDT *(patrzy przed siebie)*

(długie milczenie)

SIX: Czy sądzisz, że skończyliśmy rozmowę?
REMBRANDT: Ja ją skończyłem.
SIX: Mylisz się. Musisz mi jeszcze wyrównać rachunek.
REMBRANDT: Rachunek?!
SIX: Pewne drobne obliczenie.
REMBRANDT: My? Obliczenie?
SIX: Tak.
REMBRANDT: Jakie? Za co?
SIX: Za utratę Saskii. Czym mi za nią zapłacisz? *(gniewnie)* Czym?! Mów!
REMBRANDT *(milczy)*
SIX: Ta zapłata musi być wielka, bardzo wielka, tak wielka, byś się pod nią ugiął i załamał.
REMBRANDT: Jakiej żądasz ode mnie zapłaty?
SIX: Większej, niż mi ją dać możesz.
REMBRANDT: Jakiej?
SIX *(szuka drżącymi dłońmi w zanadrzu)*: Mam! Tu jest! Tu! *(wyciąga świstek papieru)* Płać!!
REMBRANDT: Co to jest?
SIX: Weksel! Weksel Cattenburcha! Pięć tysięcy guldenów! Wykupiłem! Płać!
REMBRANDT: To...
SIX: Płać!
REMBRANDT *(skamieniał)*
SIX: Płać!!!
REMBRANDT *(milczy)*
SIX *(szeptem)*: Nie chcesz? Nie masz pieniędzy? *(głośno)* Wiem, że ci jest źle! Wiem, że cię lichwiarze szarpią! Wiem! Nie masz pieniędzy?! Co?! Nie masz?! Ja mam!!! Siedzę na worach złota, jak Midas! Tuczę się złotem! Pełny jestem złota! Garsteczka mojego złota uratowałaby cię od nędzy! Wiesz o tym? Wiesz? Co?
REMBRANDT: Pijany jesteś, Janie.
SIX: Płać! A jeżeli nie masz pieniędzy, to cię do więzienia zamknąć każę! Za weksle bez pokrycia! Za złośliwe długi! Słyszysz?
REMBRANDT: Czy nie wstyd ci, Janie?

(milczenie)

SIX *(schował weksel w zanadrze, mówi powoli, sennie)*: Źle mi. Bardzo mi źle. Życie jest puste. Męka bezcelowa. Zemsta głupia. Wszystko jest jałowe. Tylko sny są piękne, kolorowe, pełne światła. Jak dobrze jest śnić. W snach powracają bliscy ludzie, są dobrzy i kochający. W snach nikt nikogo nie krzywdzi. W snach wyrównują się wszystkie przeciwności. *(po chwili)* To wino jest silne. Sen jest prawdziwym życiem. *(wyciąga się w krześle, głowa jego opada na poręcz)*

(cisza)

REMBRANDT *(wstaje. Idzie ku drzwiom. W połowie drogi zatrzymuje się. Odwraca się i spogląda ku pustemu szynkwasowi, a potem na Sixa. Wraca. Siada na dawnym miejscu. Powoli drżącą rękę przed siebie wyciąga, lecz natychmiast cofa ją. Wstaje i głośno mówi)*: Wstań, Janie, odprowadzę cię do domu. *(palcem dotyka ramienia śpiącego)*

SIX *(nie porusza się)*

REMBRANDT *(siada i rzuciwszy jeszcze jedno spojrzenie poza siebie, szybkim ruchem ręki sięga do zanadrza Sixa i wyciąga weksel)*

DZIEWCZYNA *(staje w drzwiach winiarni. Spostrzega ruch dłoni Rembrandta. Półgłosem)*: Panie.

REMBRANDT *(odwraca się, szeptem)*: Kto to?

DZIEWCZYNA *(podbiega do Rembrandta, chce coś powiedzieć)*

REMBRANDT *(zerwawszy się z krzesła, dłonią zamyka jej usta)*: Milcz.

DZIEWCZYNA *(szeptem)*: Okradłeś go, panie.

REMBRANDT *(nie wie, co z sobą począć)*

DZIEWCZYNA *(szeptem)*: Oddaj mu to.

SIX *(porusza się)*

DZIEWCZYNA *(odskakuje na bok)*

SIX *(podnosi się z krzesła)*: Saskia mi się śniła. *(idzie powoli chwiejnym krokiem do drzwi)* Teraz znów jestem samotny. *(szuka klamki u drzwi)*

DZIEWCZYNA *(szeptem)*: Oddaj.

REMBRANDT *(szeptem)*: Janie. Tu jest twój weksel. Leżał na podłodze.

(milczenie)

SIX *(nie odwracając się)*: Weksel. Na podłodze?

REMBRANDT: Cattenburcha.

SIX *(wraca na środek izby, bierze weksel z rąk Rembrandta i powoli go drze. Wychodzi)*

REMBRANDT *(spuszcza głowę)*

DZIEWCZYNA *(idzie ku drzwiom)*

REMBRANDT: Zaczekaj.

DZIEWCZYNA: Wstydzisz się, panie, więc lepiej będzie, gdy pójdę.

REMBRANDT: Zaczekaj.

DZIEWCZYNA *(wraca)*

REMBRANDT: Usiądź.

DZIEWCZYNA *(siada)*: Po co mi kazałeś usiąść, panie?

REMBRANDT: Wiem, że postąpiłem źle.

DZIEWCZYNA: Dlaczego usprawiedliwiasz się przede mną, panie?

REMBRANDT: Powstrzymałaś mnie od złego.

DZIEWCZYNA: Nie mnie ciebie sądzić, panie. *(po chwili)* Nie bój się. Nikomu nie powiem. Nic nie widziałam. Czy mogę odejść?

REMBRANDT: Jak ci na imię?

DZIEWCZYNA: Czy pytam, jak się nazywasz, panie?

REMBRANDT *(spuszcza głowę)*

DZIEWCZYNA *(ze współczuciem)*: Cóż ja ci mogę pomóc? *(szeptem)* Hendrickie jest moje imię, panie.

REMBRANDT: Rembrandt jest moje imię.

HENDRICKIE *(szeptem)*: Rembrandt.

REMBRANDT *(szeptem)*: Hendrickie.

HENDRICKIE: Nigdy nie słyszałam takiego imienia.

(milczenie)

HENDRICKIE: Czy mogę już odejść, panie?

REMBRANDT: Dlaczego chcesz odejść?

HENDRICKIE: Jakoś mi dziwnie.

REMBRANDT: Dlaczego ci jest dziwnie?

HENDRICKIE: Że tu siedzę, że rozmawiamy z sobą.

REMBRANDT: Cóż w tym dziwnego?

HENDRICKIE: Nie wiem. *(po chwili)* Nie pytam, co ci jest, panie, ale widzę, że jesteś nieszczęśliwy.

REMBRANDT *(milczy)*

HENDRICKIE: Cierpisz.

REMBRANDT *(milczy)*

HENDRICKIE: Zdaje mi się, że nie umiesz cierpieć.

REMBRANDT *(milczy)*

HENDRICKIE: I dlatego jesteś nieszczęśliwy. Ludzie, którzy umieją cierpieć, są szczęśliwi. *(po chwili)* Masz kogoś, panie?

REMBRANDT: Jestem wdowcem. *(po chwili)* Syna mam. Mały chłopiec.

HENDRICKIE: Jeżeli się ma kogoś bliskiego na świecie, to warto żyć. Dla dziecka warto żyć. Ja nikogo nie mam.

REMBRANDT *(tępo)*: Bóg często kusi człowieka, by ofiarę uczynił z własnego dziecka. Abraham, idąc na górę Moria, drwa przeznaczone na całopalenie włożył na plecy swojego syna, Izaaka. *(po chwili)* Chciałabyś mieć kogoś bliskiego?

HENDRICKIE: Sama jestem.

REMBRANDT: Chciałabyś mieć dom?

HENDRICKIE: To mało.

REMBRANDT: Cichy kąt.

HENDRICKIE: To mało.

REMBRANDT: A co byś chciała mieć? Pieniądze?

HENDRICKIE: Nie.

REMBRANDT: Piękne stroje?

HENDRICKIE: Nie.

REMBRANDT: Więc co?

HENDRICKIE: Ja chciałabym być...

REMBRANDT: Czym byś chciała być?

HENDRICKIE: Chciałabym być komuś potrzebna do życia. Chciałabym być taką, jaką mnie pragnie mężczyzna, który mnie będzie kochał.

REMBRANDT *(zasłuchany)*: Taką byś chciała być?

J. CYBIS: PEJZAŻ

OGÓLNOPOLSKI SALON ZIMOWY W KRAKOWIE

HENDRICKIE: To jest prawdziwe szczęście.
REMBRANDT: To bardzo trudno zdobyć takie szczęście.
HENDRICKIE: Im trudniej, tym większe szczęście.
(milczenie)
REMBRANDT: Hendrickie.
HENDRICKIE: Co, panie?
REMBRANDT: Gospodyni moja jest kobietą cierpiącą i nie ma sił wykonywać wszystkich prac. Roboty jest wiele. Jeżeli chcesz, chętnie cię przyjmę do pomocy. Bogactw u mnie nie znajdziesz. Mam obecnie kłopoty pieniężne ale jedzenie i pokój dostaniesz. Będzie ci u mnie dobrze. Nikt cię krzywdzić nie będzie.
(milczenie)
HENDRICKIE: Nie. Nie pójdę do ciebie, panie.
REMBRANDT: Dlaczego?
HENDRICKIE: Mnie się zdaje, że ty chcesz być nieszczęśliwy.
GEERTIE *(wchodzi do winiarni prowadząc za rękę Titusa)*: Jesteś! Po nocy z dziwkami się włóczysz!
REMBRANDT *(zrywa się z krzesła)*: Geertie!
GEERTIE: Znów pijesz! Guldena w domu nie ma, długów masz więcej niż brudu pod paznogciami, a pieniądze po knajpach wyrzucasz! *(do Titusa)* Patrz! Patrz, synku! Zapamiętaj sobie, jak twój ojciec się prowadzi! Patrz
REMBRANDT: Na litość boską! Po co wzięłaś ze sobą dziecko?!
GEERTIE: Żeby widział, jak jego ojciec po nocach się włóczy i z dziwkami pije! By cię umiał, gdy podrośnie, więcej cenić! Chodź do domu!
TITUS *(patrząc na Hendrickie)*: Kto to jest, tatusiu?
REMBRANDT *(milczy)*
GEERTIE: Słyszysz! Do domu chodź!
REMBRANDT: Geertie!
GEERTIE: Słyszysz! Do domu chodź!
TITUS *(patrząc na Hendrickie)*: Kto to jest, tatusiu?
REMBRANDT *(podszedł do Titusa i bierze go za rękę)*: Chodź, Titusie.
TITUS: A Geertie?
REMBRANDT: Geertie tutaj zostanie.
GEERTIE: Rembrandt!
TITUS: Dlaczego Geertie tutaj zostanie, tatusiu?
REMBRANDT: Geertie więcej do domu nie wróci.
GEERTIE *(z krzykiem)*: Titus! *(biegnie ku dziecku)* Titus!
REMBRANDT *(chwytając ją za rękaw)*: Precz od dziecka!
GEERTIE *(wydzierając się)*: Titus!
REMBRANDT: Precz!
GEERTIE: Titus!!!
REMBRANDT *(zdzielił ją pięścią)*: Precz od dziecka!
GEERTIE *(skamieniała. Szeptem)*: Za moje macierzyństwo mnie bijesz Rembrandtcie?

REMBRANDT I TITUS *(idą do drzwi. Przystanęli)*
TITUS *(odwrócił się i utkwił wzrok w Hendrickie)*
HENDRICKIE *(utkwiła wzrok w Titusie)*
REMBRANDT *(nacisnął klamkę)*
HENDRICKIE: Panie.
REMBRANDT *(nie odwracając się)*: Czego chcesz?
HENDRICKIE: Czy chcesz mnie wziąć do siebie, panie?
TITUS *(nie spuszcza wzroku z Hendrickie, wyciąga ku niej dłonie)*
REMBRANDT *(powoli się odwraca)*: Czy nie boisz się iść ze mną, Hendrickie?
HENDRICKIE *(szeptem)*: Izaak.

ZAMIESZCZONE SCENY STANOWIĄ AKT II DRAMATU. AKT III UKAŻE SIĘ W ZESZYCIE MAJOWYM.

JAK OCENIAM LITERATURĘ DWUDZIESTOLECI

JULIAN PRZYBOŚ

Zaproszony do wypowiedzenia się na temat: „Jak oceniam literatu dwudziestolecia?", przypomniałem sobie swój odczyt, wygłoszony w Ko Polonistów i w Klubie Literackim w Warszawie w r. 1938, a więc pod k niec owego dwudziestolecia. Odczyt mówił o polskiej awangardzie po tyckiej, uwydatniał na tle ruchów nowatorskich w Europie jej odręb oblicze — i już wtedy, na brzegu dwudziestolecia, był spojrzeniem wstec Od tamtego brzegu dzieli nas przepaść czasu, zgłębiona tylu okrutny doświadczeniami, że chcąc dzisiaj ocenić znaczenie ruchu awangardowe w okresie międzywojennym, winienbym między wiersze tamtej ocen sprzed dziewięciu lat wpisać rachunek zysków i strat innych, niż osiągni cia i niespełnienia tylko estetyczne. Wojna sprawdziła wszystkie nas słowa i nauczyła, że nawet najbardziej lotne i na pozór niepochwytne ak woli artystycznej trzeba mierzyć ich odpowiedzialnością społeczną. N czuję się powołany do krytyki socjologicznej, pragnę jednak podkreśl że — w przeciwieństwie do wielu ruchów nowatorskich na Zachodzie głównemu nurtowi awangardy polskiej stale towarzyszyła świadomo że służy sprawie nowego człowieka, tj. człowieka wyzwolonego ze stary form bytu.

Ruch awangardowy już wtedy, pod koniec dwudziestolecia, należał przeszłości, ale jego wpływ, jego zdobycze i braki, zalety i wady oddzi ływały wtedy szeroko, a i teraz nie można sobie pomyśleć ambitniejsze debiutanta, który by nie nawiązywał do zagadnień poruszonych prz awangardę.

Oto ów odczyt, przepisany prawie bez zmian.

*

Awangarda? Awangarda poetycka? Czym jest dzisiaj awangarda? Dla awa gardzistów — wspomnieniem, dla nieawangardzistów — albo skupiającym z wołaniem bojowym, albo straszakiem. Straszakiem dla wrogów, hasłem od sz ściu lat dla wszystkich ambitniejszych debiutantów, hasłem — albo też niew znaną szkołą, przemilczaną pomocą.

Nazwa przyjęła się w czasie istnienia „Linii", czasopisma ukazującego się w latach 1931—1933, i oznaczała wtedy grupę poetów, którzy wspominając Peiperowską „Zwrotnicę" wyznawali i rozbudowali pewien wspólny program. Wyznawali — teoretycznie, lecz realizowali praktycznie każdy na swój sposób. Utożsamianie ideologii awangardy z poetyką wyłożoną przez Peipera jest nieścisłością: w łonie awangardy istniały poglądy sprzeczne z niektórymi podstawowymi sformułowaniami autora „Nowych Ust" i znalazły swój wyraz w polemice, jaką wywołało ukazanie się rozprawy Brzękowskiego o poezji integralnej. Również ta rozprawa nie zamyka twierdzeń, które podpisaliby wszyscy współpracownicy „Linii", a ona dopiero problemy awangardowe spopularyzowała. Nie znaczy to, żeby nie można było wyliczyć kilku cech wspólnych, odróżniających utwory awangardzistów od wierszy tradycjonalistów, ale też można by wskazać jeszcze więcej różnic dzielących utwory jednego awangardzisty od drugiego. A w miarę lat, które nas oddalały od „Zwrotnicy" do „Linii", i tych, co nas dzielą od „Linii" do dziś, zmieniały się i zmieniają nasze poezje i nasze poglądy na poezję. Co nas łączy? Wspomnienie debiutowania w „Zwrotnicy" i grupowej działalności za pośrednictwem „Linii". Ale pozostała poetyka „Nowych ust" i „Tędy", pozostała rozprawa pt. „Poezja integralna", pozostały zeszyty „Zwrotnicy" i „Linii", i zamieć polemik w „Pionie", „Drodze", „Tygodniku", „Gazecie Artystów" i w wielu innych pismach, a rodzą się coraz inne nasze poezje, do tych teoryj niepodobne. Czymże więc jest awangarda? Nazwą, która należy do niepowrotnej przeszłości.

Ale nazwa ta nie minęła razem z czasem, który wyrażała. W historii poezji polskiej hasło awangardy „zrobiło karierę". Tym hasłem zwoływały się różne grupy poetyckie, nawiązujące nieraz tylko powierzchownie lub nieznacznie do sposobów awangardy. Do awangardy zaliczano w ogóle wszystkich wybiegających poza tradycjonalistyczny typ wiersza Staffowskiego, a zdarzało się, że tę etykietę przyklejano do grup o tendencjach z pozoru tylko nowatorskich, a w gruncie rzeczy wstecznych. Miarę zamieszania powiększa fakt, że ewolucja poszczególnych indywidualności poetyckich spośród owych grup, że ich ewolucja a raczej inwolucja zaprowadziła na takie tyły, iżby dopiero nazwa arierzardy określiła trafnie ich stanowisko. Nieoczekiwany to i przykry traf awangardy. Dlatego — dla jasności, dla ułatwienia rozróżnień pora wyrzec się uroczyście tej nazwy. Nie ma awangardy, są tylko nowe poezje.

Nie jestem krytykiem, nie chciałbym wprawiać w cudze dzieła własnego wizerunku lub wysnuwać z nich niedostrzegalnych dla innych perspektyw; nie jestem historykiem literatury — na darmo starałbym się zachować spokój badacza zarówno wobec tych książek, które kocham, jak i tych, których nie znoszę; trudno by mi było znaleźć miarę i ustalić hierarchie. Nie jestem teoretykiem poezji, a raczej bywałem nim — opacznym teoretykiem *à rebours*, który czego innego dokonywał w poezji, a czego innego wymagał w poezji od siebie i od innych. Zapewne nie przestałem nim być i dzisiaj i chyba nie przestanę nim być nigdy, bo ciągle, od najdawniejszych prób poetyckich aż do ostatnich moich poezji ustawicznie jestem z siebie jako z poety niezadowolony. Może

to za silne wyrażenie, może nie niezadowolony, ale nienasycony; nigdy jeszc nie uczułem, że któreś z osiągnięć może mi dać stałe oparcie w dalszej prac przeciwnie, po pewnym czasie przekonywałem się, że trzeba je zburzyć w sob i budować wszystko od nowa. Dlatego to, ilekroć zmuszony okolicznościar brałem się do pisania artykułu teoretycznego, pisałem go przeciw sobie, przeci własnym poezjom.

Jeśli więc przychodzi mi mówić na temat awangardy, chciałbym wpier wszystko, co powiem, obwarować zastrzeżeniami; lecz jest ich tak wiele, wyn kających z tej mojej niezdatności lub niechęci do postawy historyka, krytyk i teoretyka literatury, że wymienienie ich wszystkich starczyłoby za artyku Dalej: unikając jednego lub wszystkich tych punktów widzenia, niesposób da widoku spraw choćby tyle zarysowanego, by mu można było natychmiast prz ciwstawić inny. Sprawozdanie — oto właściwy podtytuł. Chciałbym jak najkróc zdać sprawę z tych torów myśli nowatorskiej, które skrzyżowały się z naszyn dążnościami. Tak jak je widzę z perspektywy dnia dzisiejszego, zanim zdąż jedne z nich, przyjęte, odrzucić, a inne, niedostrzeżone, przyjąć może potem z własne.

Niechaj mi wolno będzie pominąć, o ile to możliwe, wszelakie przyczyn genezy, uwarunkowania społeczne i „bazy". Niech dla krótkości rozwiną s zagadnienia w powietrzu, jakim oddychają tylko pisarze jako pisarze. Na ważniejszą sprawą pisarza jako pisarza jest jego pisarstwo, to jest zespół jeg narzędzi twórczych. Osiągnięcie nowych narzędzi wymaga nowego widzen świata. To prawda, ale — podobnie jak przez mechaniczne praktyki religijn można osiągnąć wiarę — nowe widzenie świata wykształcić można przez szu kanie nowego stylu. (Kto wie, czy nie równie ważnym jak zmysł oryginalność jest w twórczości zmysł naśladownictwa; to pewna, że jego rola jest szersz i powszechna). Dar tworzenia rzeczy istotnie nowych jest rzadkim wyjątkie u tych, których mianujemy twórcami, wyjątkiem w twórczości nie powtarz jącym się zazwyczaj więcej niż raz w życiu. Najczęściej poeta tylko raz sta się własnym odkrywcą, a zresztą naśladuje siebie samego, rozszerzając i po wielając to jedyne odkrycie. Ten fakt odkrycia własnej struktury pisarski (tego, co, zdaje się, wyraża się jako forma wewnętrzna dzieła) może by efektem jednej chwili szczególnego jasnowidzenia, ale może też być zdobyt wytężoną pracą „poszukiwawczą", albo — i tak dzieje się najczęściej — rod się z przesycenia się formami cudzymi, gdy się je opanowało zbyt dokładni odsłoniwszy wszystkie ich tajemnice. Bolesław Leśmian twierdził, że jeg wiersz objawił mu się jeszcze wtedy, gdy chodził do szkoły, i od tych chł pięcych lat pisał go przez całe życie we wszystkich jego wariacjach. Inacz Marinetti — najpierw zapałał gwałtownym wstrętem do nieruchomego piękn zmagazynowanego w muzeach i bibliotekach, a potem rzucił się na ośle i z buffonadą ku pięknu szybkiemu jak samolot i zmiennemu jak filn Jeszcze inaczej odkrywa swoje pisarstwo André Breton, badacz i ekspery mentator o zacięciu uczonego, założyciel laboratorium dla odkryć nadreal stycznych.

Jakimikolwiek drogami dochodzi się do tego aktu stworzenia nowego pisarstwa, jest to zdarzenie jedyne, pozostawiające w psychice twórcy znamię niezapomniane. Przeżycia owego nie można utożsamiać z tak zwaną rozkoszą twórczą, towarzyszącą zazwyczaj udałej pracy pisarskiej, jest to wstrząs gruntowny i radosny, burzący zapory starych nawyków i odsłaniający widok rozległy i niewyczerpany. Towarzyszy mu w równej mierze zdumienie, co zuchwały i wzgardliwy śmiech dla uznawanych przedtem wartości.

I tylko tam, gdzie czuje się owo jakby drżenie ziemi, co burzy i wyzwala, tylko tam rodzi się poezja, kiedy indziej kształtuje się tylko — już raz stworzona w zarysie, w niewypełnionym planie, w głowie, która nie zajęła się jeszcze sercem. Bo wbrew zwolennikom mgły i własnego bezwładu twierdzę, że wizja nowego pisarstwa jest dziełem intelektu, rezultatem przenikliwej pracy myśli, myśli wyostrzonej do precyzji jasnowidztwa. Niekiedy trafia się tak, że ten rzut niewypełnionego planu w przyszłość napotyka na przeszkody reszty człowieka, że nie chce go przyjąć sfera nawyków uczuciowych, bo serce jest najbardziej konserwatywne. Kto wie, czy treścią wszelkiej twórczości nowatorskiej nie jest taka walka nowej głowy z tradycyjnymi rezerwatami serca. Toteż ci, którzy tylko wskazują serce, nie ujmując go w liczby, nie mówią nic.

Był czas — pierwsze lata odrodzonej Polski — kiedy odgłosów rewolucji twórczej słuchali wszyscy ambitniejsi poeci i nie tylko poeci. Od wyzwolenia oczekiwano niebywałych nowości, na długo przedtem marzono przecież, że powstanie państwa będzie początkiem przełomu w piśmiennictwie. Można by rzec, iż w marzeniu historyków i krytyków literatury nowa Polska miała być Polską awangardy. Ale awangarda spóźniła się o kilka lat, a w wytworzonej tymczasem próżni wirowały sploty wielu sprzecznych prądów, kłębiły się dziesiąte wody po kisielu. Był to czas, kiedy rozgłośnie przyjmowano byle jaką nowalię, darząc wszystkich młodych nagromadzonym z góry zasobem zaufania. Walki, jakie musieli staczać młodzi, nie były w tym okresie ogólnej dezorientacji trudne do wygrania. Futuryzm! Futuryzm! Nikt się wtedy nie orientował, co to takiego. Hasło podejmowali zarówno epigoni, którzy wzorowali się na Siewierianinie, jak i ci radykalniejsi, którzy znali już i wyznawali Majakowskiego. Nie popełnię zbytniej niesprawiedliwości, jeśli powiem, że w tych pierwszych gwarnych latach kierowały nowatorami polskimi nie cele, lecz trafy. Traf momentu historycznego zmuszał nawet passeistów do rewolucyjnych gestów i znalezisk. Hasła i idee zmieniały się w miarę docierania czasopism artystycznych i ech z zagranicy. Takie też pozostały owoce tych trafów: wiersze minoderyjne i buńczuczne lub nieforemne bełkotanie i kawały.

Kultura jest sprawą dochowania przyjętych konwencyj, a umowa ma w sobie zawsze coś uroczystego (nawet wtedy, gdy chodzi o reguły zabawy). Aby odrzucić jakiś typ kultury, nie wystarczy go nie uznawać. Życie konwencji kulturalnych jest autonomiczne dopóty, dopóki nie oddalą się one do tego stopnia od rzeczywistości, że tej rzeczywistości nie wskazują już jednoznacz-

nymi aluzjami. W wyrwę wytworzoną między formą a jej pierwotnym znaczeniem wedrzeć się musi śmiech; chcąc zburzyć stare formy, trzeba przeżyć najpierw ich śmieszność. Komizm ma tutaj swoją przyczynę w skostniałości w oddaleniu się od życia, to jest od tego, co nie jest jeszcze ujęte w konwencję. Śmiech taki huczy od najwyższych rejestrów triumfalnego bluźnierstwa do ironii, ale rzadko stroi się w grymas dowcipku. Od śmiechu zaczęli Marinetti i Apollinaire, brutalnym śmiechem huczał Majakowski, groteskowym żartem są dramaty Witkiewicza, wspaniałą zabawą są koncepcje sztuki profesora Chwistka. Futuryzm polski był jednym dużym kawałem i to jego najpiękniejsza zasługa.

Zapewne wszystkie ruchy artystyczne niosące w sobie nowy obraz świata wyzwalały moce optymizmu. Przypuszczam, że nawet dawni dekadenci i dzisiejsi głosiciele zawalenia się kultury zachodniej, że nawet oni odczuwali przewrotne zadowolenie, wywieszając swój sztandar zagłady. Ale zdaje się, że tak nieograniczona wiara w nowy wspaniały świat i tak triumfujący optymizm nie pochylał się nad kolebką żadnego ruchu. Wielki prąd nowatorski pierwszych dziesiątków lat dwudziestego wieku pędził falę optymizmu tak wielką, że nie załamała się w czasie wojny, że ją ominęła niewstrzymana i wzmogła się jeszcze w momencie zawarcia pokoju. Nowatorzy głosili niezwykłość swojej epoki, jej wielkość nieporównalną z żadną inną w historii, wyznawali wiarę w jej niezmożone cudotwórstwo. Inicjatorzy artystyczni ubiegłego wieku zaczynali od potępienia przeżytych form, nowatorzy w dwudziestym wieku od triumfalnego śmiechu z passeisty. Przeszłości się nie przeciwstawiali, przeszłość burzyli: „Przeszłość i tradycja — dwie spluwaczki" — wołał Marinetti, rwący się do palenia muzeów. Po cóż dociekać, ile w tym było przesady, a ile tego poczucia bujności twórczej, jakie znamionowało dawne epoki rozkwitu, kiedy się nie myślało jeszcze o konserwacji dzieł sztuki, zastępując stare nowymi, a te jeszcze nowszymi. Futuryści (ci zachodnio-europejscy), odrzucając całą minioną przeszłość kulturalną, zaczynali świat od nowa, od tego właśnie dnia, w którym chwycili za pióro, pędzel czy dłuto. A tak, spojrzawszy na swój dzień, aprobowali go w całym jego miejskim rozpędzie. Przepaść ziejąca między formami sztuki tradycyjnej, opartej na nawykach z czasów spokojnych, skłaniających do kontemplacji, a gorączkowym życiem współczesnym mieli po prostu za sobą, nie musieli jej ani zasypywać, ani przeskakiwać. Wyskakiwali z ostatniej, najnowszej minuty dnia.

Cel był taki: nie ofiarowując ani jednego spojrzenia temu, co było, należało rzucić się w przód z tym czasem, który biegł najgęściej i najszybciej — a więc wielkomiejską ulicą, w hali fabrycznej, w laboratorium, w eskadrze samolotów. Zanim zmierzymy kierunek ich pędu, jego cele i trafy, należy sobie uprzytomnić ową antytradycyjną pozycję nowatorów jak najjaśniej. Oto jej obraz: nowator XX wieku to idealny współcześnik, nie obciążony żadnymi nawykami artystycznymi z przeszłości, człowiek o pierworodnym spojrzeniu na dzień, który umyka wśród kół. Aprobuje bez reszty

J. FEDKOWICZ - AKT

OGÓLNOPOLSKI SALON ZIMOWY W KRAKOWIE

te formy odczuwania, które są najbardziej dopasowane do najnowszych twc rów naszej cywilizacji maszynowej, ziewa więc przed katedrą gotycką, a drż z podziwu przed celnym pięknem linij płatowca, który pobił rekord lotu Wie, że z tej woli nowości i precyzji wywiedzie architekturę jeszcze pię kniejszą, tak piękną, że w ogóle nie ma się co wzruszać starą, nie ma czas na zachwyt nad starym pięknem. Zdawać by się mogło, że futuryści (bo tyc nowatorów mam tutaj na względzie) odwrócili tylko dziewiętnastowieczn stosunek do przeszłości: dawniej pięknym było tylko to, co zabytkowe, te raz pięknym jest przede wszystkim to, co nowoczesne, to jest najbardzie wysunięte w twórczym poszukiwaniu formy najściślej zgodnej z kulturalnym potrzebami dzisiejszego człowieka. Takiego odwrócenia perspektywy nie do konywa się mechanicznym gestem Herostratesowym, wymaga ono przewrotu Przewrotu nie tylko estetycznego, bo nie ma rewolucji estetycznej, która b nie była rezultatem lub przeczuciem — rewolucji.

Lecz czy możliwa jest taka rewolucyjnie nowatorska postaw twórcza? Nie zaczyna się przecież twórczości w kołysce, nasze widzenie dni dzisiejszego oprawione jest w ramy minionego wczoraj. Czas kulturalny ni zaczyna się od biegnącej, o — tej sekundy. Czy możliwa jest taka postawa Wszystko jest możliwe w dziedzinie ducha, w ciągu wieków kultury podda wano duszę ludzką jeszcze trudniejszym uprawom. Użyłem tu utartych ter minów „stanowisko", „postawa" nowatora, lecz nazwa ta dziwnie nie przy staje do nowatorskiego spojrzenia na świat. Postawą jest tu ruch, futu rysta konsekwentny używać winienby wymarzonego samolotu krążącego z szybkością dnia, tak, aby nie uronić nic z jego twórczej ruchliwości.

Tak uwarunkowany wewnętrznie, wyznawca nowoczesności celuje przed wszystkim w ten punkt otaczającej go treści dnia, który zdaje mu się najzmienniejszy, idea szybkości zostaje podniesiona do roli jedyne twórczyni dziejów, a symbol jej widomy, maszyna, staje się przedmiote kultu. Nowy czas, szybszy od ubiegłego, a więc coraz różniejszy, jeszcz nowszy, ten który nadbiega, woła o swoją chwałę, o hymn uwielbienia Futuryści zaczęli od pochwały współczesności. Umiłowania sztuk przedwojennej obejmowały rezerwat ciszy i nastroju, jakżeż egzotyczny w futurystycznym pejzażu kominów fabrycznych, wśród których szumią motory Odległość między upodobaniami estetycznymi, ukształconymi na poezji zadumy, a codziennością, idącą w rytmie przemysłowego miasta, pokryto w tempie wyścigowym.

Wielbicielstwo współczesnych form cywilizacji, jej cech najbardziej znamiennych jak urbanizm, industrializm, szybkość przemian społecznych, wielbicielstwo to zwiastowało zarówno rozmach spekulacji wielkokapitalistycznej, Stawiskiadę i faszyzm, jak i rewolucję proletariatu. Futuryzm rosyjski był młodszym bratem włoskiego. A co zapowiadał hymn na cześć nowoczesności podjęty w Polsce przez poetów „Zwrotnicy"? W przemysłowych krajach Zachodu, składających się z miast i przedmieści (wieś jest tam tylko dalszym ciągiem przedmieścia), łatwo było w świetle elektrycznej łuny nad

metropoliami dostrzec anachronizm estetyki ruczajów i księżyca, ale w Polsce, na wielkiej wsi, w której zbłąkały się ubogie miasta, w kraju nieprzepłoszonych od stu lat mgieł i tęsknot romantycznych? Poezje „Zwrotnicy" jeśli co przed kilkunastu latami wróżyły, to chyba dzisiejszy COP. Ale traf zdarzył, że spośród nowatorów krakowskich tylko Peiper i Brzękowski byli stuprocentowymi mieszczanami, inni to synowie wsi. Niewyżyty instynkt ludzi wsi musiał dojść do głosu — i doszedł w liryce oczyszczonej z pleśni staroświeckości, wzmożony w narzędzia wykształcone do chwytania zjawisk nowych.

Nowe narzędzia, nowe formy! Cel pierwszy: wielbienie cywilizacji narzucił nowatorom sam przez się charakter nowych form. W naturze wielbicielstwa tkwi pragnienie jak najściślejszego upodobnienia się do przedmiotu kultu. Wizja zwycięskiej maszyny natchnęła Marinettiego ideą materializmu poetyckiego. Usiłując oddać istotę materii, dążył on do uproszczenia języka, do zburzenia składni będącej według niego wyrazem nieruchawej refleksji, do wykluczenia przymiotników itd. Był to naiwny naturalizm, najkonsekwentniejszy i najskrajniejszy ze wszystkich kierunków estetycznych głoszących naśladowanie natury, tyle tylko, że Włosi istotę natury dostrzegli w ruchu coraz szybszym, skracającym potrzebę opisu.

Przypuszczam, że żaden z wielkich ruchów literackich nie zaczynał od kodeksu skompletowanej na nowo poetyki. Nad hasłami estetycznymi górowały zawsze zawołania życiowe. Ale nowatorzy XX wieku, rozgorzawszy entuzjazmem dla nowoczesnych form życia, w tych nowych formach życia dostrzegli wartość jedyną. Dążyli do uchwycenia istoty tego nowego życia. Niejeden raz w dziejach piśmiennictwa hasło „prawdy" skłaniało do wyrzeczenia się dążności estetycznych, które podejrzewano o fałsz lub sentymentalizm. Romantycy odchodzili od twórczości, hodując w sobie aniołów lub uderzając w tak zwaną „czynów stal". Rimbaud złamał pióro, chcąc posiąść prawdę w „jednym ciele". Takie lekceważenie lub wręcz zaprzeczenie praw sztuki bywało, co prawda, nieraz jeszcze jednym efektem artystycznym. Majakowski wołał: „Rzućcie — i pluńcie — i na rymy — i na arie i na róż bukiet — i na tym podobne faramuszki — z arsenału sztuki", i wzywał do walki z fantazją w literaturze. Tak to z kultu nowoczesności wynikało pragnienie najściślejszego scalenia się z jej przejawami, a z tego bierne podporządkowanie sztuki doraźnym potrzebom dziennikarskim, a tak — zatracenie jej odrębności.

Na polskim gruncie oparto się tym tendecjom na ogół zwycięsko, bo też i napór dziejowy jakże był słaby w porównaniu z dynamiką komunizmu i faszyzmu. Jeden tylko nowator w Polsce, wmyśliwszy się w mechanikę nowoczesności, wywiódł wnioski podobne, ale i jakże inne. Władysław Strzemiński, twórca unizmu. Unizm jest teorią wynikłą z ostatnich zdobyczy współczesnego modernizmu w plastyce, ale nie należy sądzić, że jest to tylko jeszcze jeden przemijający izm. Ci, którzy bają o upadku nowej sztuki, nie zdają sobie sprawy, że idzie o coś więcej niż o taki lub inny kierunek.

Poprzez wszystkie kierunki nowoczesne przebija się zasadnicza dążność rewolucyjna: rewizja i zaprzeczenie podstaw starej sztuki.

Poddaje się krytyce i teoretycznemu uzasadnieniu podstawowe elementy każdej sztuki. W rozprawach „Unizm w malarstwie" i „Kompozycja przestrzeni" doszedł Strzemiński do wniosku, że zarówno malarstwo sztalugowe jak i rzeźba „pomnikowa" nie mają sensu. Obrazy „ręcznie malowane", przeznaczone do zawieszania na ścianach, są w nowoczesnej przestrzeni mieszkaniowej, gdzie każda płaszczyzna winna grać swoją wartością plastyczną, anachronizmem, szpecącym piękno kompozycji pokoju. Obraz, sam dla siebie piękny, może być w pokoju plamą bezsensowną, zbędną jak pajęczyna. Pasja plastyczna Strzemińskiego pragnie się wcielić we wszystkie wytwory materialne człowieka. Jeśli dopuszcza jednak obraz sztalugowy, to tylko taki, który by stwarzał absolutnie nowe wynalazki formy i koloru, i tylko po to, by te formy mogły być powtórzone w tysiącznych reprodukcjach maszynowych. Dzięki temu wszystkie ściany mieszkania, każde nasze ubranie, każde okno, każdy mebel, każdy dom mogą stać się dziełem sztuki. Marzy Strzemiński o sztuce naprawdę uniwersalnej, którą umożliwia maszyna. Ze sztuki abstrakcyjnej, a następnie z wróżby śmierci dla malarstwa sztalugowego i chęci roztopienia go w życiu wyprowadził Strzemiński swój program najbardziej popularny.

Żądza przyszłości, wysiłek ku jej przyśpieszeniu, tai też w sobie niebezpieczeństwa. W ruchu nowatorskim — szczególnie w futuryzmie i nadrealizmie — rozwijał się pęd utopijny. Uprzedzano w wyobraźni twórczej przyszłość i na podobieństwo tego wyobrażenia usiłowano kształtować teraźniejszość. Mówię ogólnikowo przyszłość, teraźniejszość, nie opatrując tych słów przymiotnikiem „artystyczna", bo owe dążenia nowatorów znów zbiegły się w jednym celu: w zespalaniu się z życiem, absorbującym sztukę w zupełności i bez odrębnego śladu. Architekci futurystyczni szkicowali wizje gigantycznych miast przyszłości, poeci nadrealistyczni, wypowiadając się na temat przyszłości poezji, zapowiadają, że przemieni się ona w narzędzie wyrównania wszystkich różnic duchowych i materialnych między człowiekiem a człowiekiem, między człowiekiem a przedmiotem. Jeśli podstawową wartością jest nowość, to życie wartości wszystkiego, co nowe, nie może być w warunkach współczesnych długotrwałe. Ideę szybkości rozciągnięto konsekwentnie na czas oddziaływania dzieła sztuki. Byli tacy, którzy obliczali życie poematu na 24 godziny. Godziny te skracać się będą w miarę wzrastającego tempa twórczości, w miarę bujności twórczej futurystów (a łudzono się, że twórczość upodobni się pod względem produkcji do szybkości maszynowej). Wobec tego szybciej, coraz szybciej twórzmy nowe dzieła, w niczym nie podobne do dawnych (to jest antyk sprzed 24 godzin)! Nowatorstwo tak pojęte przestałoby być jakimkolwiek kierunkiem artystycznym, futuryzmem czy innym jakimś „izmem", ale stałoby się jakąś ciągle czynną fabryką „izmów".

Idee i pomysły zrodzone w takiej gorączce rekordów rozwijały się po-

spiesznie do swoich skrajnych konsekwencji i mijały bez trwalszego śladu. Gdyby tak działo się ze wszystkimi! Ale skrajności przyciągają z zawrotnością przepaści — można się w nie stoczyć i nie wydobyć nigdy. Cóż znaczy dziś futuryzm, prąd, który wstrząsnął wszystkimi literaturami świata! Można oglądać jego twórcę na kongresach Penklubów, jak w szaleńczej gestykulacji rzuca się ku tej przyszłej poezji, kończąc każdy okres hasłem: „*Les mots en liberté, les mots en liberté*". Słowa na wolności, bagatela! Poeta, który pierwszy rozbił wizję artystyczną naszego wieku, potknął się o nadmiar swobody! Poszukiwania nadrealistów były płodniejsze, nowego twórczego świata szukali w głębiach psychiki ludzkiej, zeszli na samo jej dno, lecz dno duszy jest ruchome i dlatego odkrycia ich się nie kończą, nadrealizm jest ideą jeszcze ciągle kwitnącą, choć bezowocną.

Upajając się wizją przyszłości, nowatorzy zagraniczni błądzili w niej bez końca. Nowatorstwu w Polsce narzucono rygory. Narzucił je Tadeusz Peiper. Stanąwszy na skrzyżowaniu wielu sprzecznych prądów, umiał stać się zwrotniczym, skierować je ku celom, które określił ze systematycznością uczonego i temperamentem trybuna. Przede wszystkim zahamował inflację haseł i programów, poddając krytyce, punkt po punkcie, program futuryzmu włoskiego. Odrzucił całą jego poetykę, jeśli tym mianem można obdarzyć reklamowe okrzyki manifestów. Odrzucił całą jego czarującą lecz zwodniczą futurologię, tj. wysiłek ku tworzeniu sztuki przyszłości, wysuwając swój prezentyzm, sztukę teraźniejszości; odrzucił aspiracje nowej sztuki do bezpośredniego kształtowania życia. Wszyscy prawie przodujący nowatorzy za granicą mieli pewien okres działalności, w którym nie mieścili się bez reszty w sztuce. Marinetti, Breton mieli w sobie i jeszcze mają coś z osobliwych proroków, nakazujących nie tylko nową sztukę, ale i nowe życie. Marinetti wymyślał nowe potrawy i propagował długie włosy u kobiet, Breton stwarzał przedmioty nadrealistyczne dla rozwiązania kompleksów psychicznych. Peiper powiedział sobie: Życie, to laska sztuki, literatura przede wszystkim! Stworzył też najbardziej literacką teorię poezji na świecie. Rozumował np., że jego regularne rymy oddalone są czynnikiem ładu także społecznego, że rym jego jest socjalistyczny. Nie mam tutaj zamiaru ani streszczać teorii Peipera, ani jej propagować, ani jej krytykować czy zwalczać. Wszystko to czyniłem po kolei w ciągu lat, w szeregu artykułów dawno opublikowanych. Dziś, nie godząc się na peiperowską poetykę w tym, co w niej jest specyficznie peiperowskiego (i nie godząc się z całą prawie jego praktyką poetycką), umiem dostrzec te linie jego myśli, które się odchylają od kierunku całej poezji nowoczesnej. Ale są też w teorii Peipera idee zbieżne z powszechnymi dążnościami nowej poezji i na nie należy zwrócić szczególną uwagę.

Przede wszystkim należy zwrócić uwagę na jeden fakt niezwykły. Nie mylę się chyba, w ciągu czterech wieków istnienia literatury polskiej nie spotykamy się z poetą, który by tak jak Peiper wykończył swój system poetycki. Dmochowski był tłumaczem, Brodziński — właściwie też. Co więcej: skłonny jestem przypuścić, że niewiele takich przykładów dałoby się

wskazać w ciągu tychże czterech wieków w innych literaturach. Poeci nie umieli równocześnie tworzyć dzieł i dawać teorii tych dzieł. Zadawalali się aforyzmami, uwagami marginesowymi, przygodnymi essejami albo — manifestami. Manifesty Marinettiego i Apollinaire'a — to jakby eksplozje haseł, rzuty pomysłów, które z chwilą, gdy znalazły zastosowanie, ustępowały miejsca nowej projekcji idej. Nie troszczyli się oni o zestrojenie swoich idej, o wyłożenie ich systematyczne i wszechstronne. Poetykę ich należy odczytywać z ich poezji przede wszystkim. Peiper — to jest zdarzenie w ruchu nowatorskim niezwykłe — stworzył dokładny swój system, doktrynę z taką wszechstronnością, że wystarczy mu się teraz powoływać na siebie, na to, co sfomułował w „Tędy" i w „Nowych Ustach". Poetyki kierunków literackich tworzyli zazwyczaj krytycy, i to *ex post*, lub w miarę jak narastały dzieła tak zwane oryginalne. W ogniu walki grzały nowatorów hasła takie jak „Miej serce i patrzaj w serce", lub „Chcemy głosić miłość niebezpieczeństwa, energię i zuchwałość". A oto poeta oryginalny w Polsce, w kraju z tradycjami „confiteorów", formułuje szeroko rozbudowaną teorię poezji. Fakt niebywały i godny, aby zajęli się nim młodzi badacze literatury, poloniści i krytycy.

Wyda się to może paradoksem: cechą odróżniającą peiperyzm od innych ruchów awangardowych jest jego tradycjonalim. Peiper nie chce burzyć jak Marinetti i Majakowski, chce budować, nawołuje do ładu, przyjmuje z rynsztunku dawnej poetyki rym, element dawno na awangardowym zachodzie porzucony. Z rozpędu futurystów bierze tylko jedno: niezmożoną wolę nowości.

Ale ta wola nowości tkwi silnymi instynktami w efektach poetyki klasycznej. Dowiodłem kiedyś w „Drodze", że to, co Peiper uważa za swój wynalazek i z czego jest tak dumny, a mianowcie „zdanie rozkwitające" — nie jest niczym innym, jak tylko nagromadzeniem w niespotykanej dotychczas liczbie takich figur retorycznych jak epanafora, epanalepsis czy epidzeuksis. A słynna metafora, która stała się przecież w poetyce Peipera podwaliną teorii tak zwanej metaforyzacji czyli pseudonimu literackiego, czy wreszcie tak zwanej ekwiwalentyzacji uczuć? W niej właśnie, w peiperowskiej teorii metafory i peiperowskiej praktyce poetyckiej tejże metafory wyraził się silny instynkt tradycyjno-retoryczny ożeniony z żądzą nowości. Metafora Peipera jest szczególnego rodzaju, u nikogo innego niespotykanego. Nie jest to przenośnia wyzwalająca grę wyobraźni, nie posiada ona tej siły imagogenicznej, o którą chodzi innym poetom. „Hymn z jedwabiu ponad okrucieństwem z cukru" — oto przykład peiperowskich zestawień metaforycznych, moim zdaniem niewyobrażalnych. Bo Peiper występuje przeciw obrazowości, obrazowość uważa za zanieczyszczanie literatury obcym jej istocie pierwiastkiem malarstwa i rzeźby. Zdaje mi się, że na koncepcję tej metafory łączącej pojęcia tak odległe, by nie dopuściły one do tworzenia się w wyobraźni odbiorcy zrostów obrazowych, że na tę koncepcję wpadł Peiper pod wpływem asocjacjonizmu. Poeta asocjacjonistyczny nie troszczy się o przejścia między sło-

wami, o ich związki pokrewieństwa, chodzi mu o sam ruch, o przepływanie wyobrażeń. Z „Tędy" wiadomo, że o tego rodzaju ruch wyobraźni u czytelnika chodzi i Peiperowi; jednakże instynkt retoryczny Peipera skłonił go do wiązania tych nieprzylegających pojęć w metafory, a metafor w konstrukcje zdaniowe. Rezultat taki, iż słuchacz, chcąc ogarnąć całość zdania, nie pozwala sobie na bezwolny bieg skojarzeń i w rezultacie i wyobraźnia jego pozostaje nieczynna i ujęcie całości znaczeniowej zdania utrudnione. A metafora — jak każde narzędzie pisarskie — winna być ułatwieniem przeżycia tego, co wyrażone bez przenośni straciłoby naturę swojej złożoności.

Traf chciał, że hasło nowej metafory podniesione przez Peipera w „Zwrotnicy" i teoria elipsy głoszona przez Brzękowskiego w „Linii" stały się najpopularniejszymi zawołaniami wśród poetów w Polsce, ale mało kto zdawał sobie sprawę, o jaką metaforę Peiperowi chodziło, jeszcze mniej osób umiało dostrzec, że w tej błędnej koncepcji tai się jednak jeden z podstawowych ceów ogólnoeuropejskiego nowatorstwa poetyckiego. Przez metaforyzację, przez pseudonimy, ekwiwalentyzację itp. dążył Peiper do tego, co stało się świadomym celem poetów od czasów symbolizmu: do wyodrębnienia mowy poetyckiej z mowy prozy, do takiego jej przemienienia, by stała się mową swoistą, różną jakościowo od języka prozaicznego. Nie o ozdoby takie czy inne chodzi, nie o jakiś neobarok i gongoryzm, ale o przeistoczenie absolutne, o poezję integralną, czystą.

Ideał poezji czystej wydać się może tworem jakiejś mistyki czy mistyfikacji. Istotnie — nazwa ta wiele szkód wyrządziła i wyrządza także u nas, zasłaniając swoją nieokreślonością starą nastrojowość i mdły sentymentalizm. Sam twórca tego terminu, Brémond, zaciemnił na początku sprawę, zestawiając poezję z modlitwą. Jeśli jednak odjąć hasłu poezji czystej magiczną przyprawę epigonów, zwoływać ono może wszystkich rzetelnych nowatorów.

Ideał poezji integralnej, czystej (stawiam znak równości między tymi nazwami) jest logicznym rezultatem ewolucji poezji od czasów symbolizmu.

Ktoś twierdził, że dzieje wszystkich ruchów poetyckich w bieżącym stuleciu, to tylko wypełnianie testamentu zniknięgo symbolizmu. Ten potężny kierunek, który przekwitł kilkadziesiąt lat temu, działa jakoby w dalszym ciągu, tylko że twórcy nowych szkół nie zawsze chcą się przyznać do jego wpływów. Niewątpliwie bez olbrzymiej oczyszczającej pracy dokonanej przez pokolenie Rimbauda nie można by sobie wyobrazić większości nowatorstw artystycznych XX wieku. Symbolizm, jak wiadomo, usunął z poezji tematy opisowo-narracyjne, oczyszczając ją, prowadząc do czystej liryki. W poszukiwaniu treści specyficznie lirycznej poszedł dalej niż wszyscy lirycy minionych czasów. Powiem więcej: dopiero oni, lirycy symbolizmu, zrobili pierwszy naprawdę nowy krok od czasów Safony. Poeci symbolizmu po raz pierwszy w dziejach liryki zaczęli chwytać w wiotką siatkę swych wierszy uczucia *in statu nascendi*. Nie — gotowe, sformułowane już uczucia, lecz *narodziny uczuć*. Dotychczas, do cza-

sów Rimbauda i Mallarmégo, pisywano: Elegie na wyjazd z Warszawy, Pożegnanie ukochanej, Tęsknotę z Neapolu, Treny na śmierć czyjąś. Od czasów symbolizmu coraz trudniej nazwać uczucie, które poeta wyraża w wierszu. Wyraża? Nie — tworzy w poemacie; starłszy grubą skorupę ogólnikowości, rozszczepia poruszenia serca na drgnienia subtelniejsze, mniej jednoznaczne, mniej uchwytne. Wiersz liryczny coraz trudniej streścić. Doszło do tego, że aby odpowiedzieć na pytanie: „Co chciał poeta w tym utworze wyrazić?" — należy pytającemu odczytać powtórnie cały wiersz, dodając skromnie: to właśnie wyraził poeta. Dla ludzi mniej czułych, nawykłych do prozy, poezja posymbolistyczna traciła coraz bardziej „treść".

Poeci symbolizmu dokonali olbrzymiej pracy duszoznawczej, odkryli drgnienia serca nieprzeczuwane i niezwykłe, a największą ich zasługą dla przyszłości liryki było to, że nauczyli chwytać uczucia nie w stanie zakrzepłym, lecz w ich jakby przedistnieniu, nauczyli sięgać do podłoża świadomości uczuciowej, do tej sfery, gdzie liryzm się dzieje.

Zmieniło się zadanie poety: nie wylewanie uczuć, lecz ich kreowanie. Nastrojowcy balansowali na wąskiej miedzy pomiędzy jawą a marzeniem, doszukując się liryzmu w tych zaułkach jaźni, które wymykają się spod kontroli refleksji. Nagłe zachwianie się poczucia codziennej rzeczywistości — tam spodziewali się dokopać do źródeł poezji. Czyż takie stany można zdefiniować jakimkolwiek utartym terminem radości czy smutku, tęsknoty za tym lub owym? Jeśli jednak do liryzmu trzeba się dopiero dowiercać, jeśli nie jest on przeżyciem danym, lecz czymś, co dopiero trzeba zdobyć... Jak zdobyć? czym zdobyć? Jedynym narzędziem, jakim posługuje się pisarz: słowem. Tu krok już tylko dzieli teoretyków poezji od idei, iż poezja rodzi się z samego tworzenia poematu, że celem jej a nie środkiem jest słowo. Słowo.

Słowo przez wielkie S zmieniło się w rzeczywistość duchową samą w sobie. Słowo to już nie tylko znak pojęciowo-obrazowy, ale istota. Słowa stały się, jak przypuszczał Słowacki, indywiduami i cała praca poety sprowadza się do zgłębiania charakteru tych indywiduów. Poezja niech się zamieni w mityczną charakterologię słów...

W ten sposób zniesiono (a może tylko ominięto) dualizm uczucia i słowa, na co skarżyli się romantycy. A przecież z tej walki między uczuciem a słowem, z tego mocowania się serca i ust urodził się najmocniejszy wyraz poezji romantycznej. Czy uwłasnowolnienie słowa nie doprowadzi ostatecznie do pustego werbalizmu? Do słów dla słów? Wszakże poezja jest mową niezwykłą, a niezwykłość musi być uwarunkowana rygorami (to tylko powszedniość jest zdana na przypadek). A właśnie! Właśnie dlatego, że poezja rodzi się ze słów, wymaga ona większego wysiłku duchowego niż dawne wyrażanie tego, co pomyślała głowa, bo aby słowo było poezją, musi być słowem innym niż takie samo słowo użyte w prozie. Mowa poezji jest mową swoistą, niezależną od języka prozy. Nie wystarczy rytm i rym, nie wystarczy wzruszający temat, na nic cały rynsztunek dawnej poetyki, każdy wyraz musi być przemieniony, inny w swej istocie niż jego prozaiczny sobowtór.

W. RADZIEWICZ-WINNICKA: MARTWA NATURA

OGÓLNOPOLSKI SALON ZIMOWY W KRAKOWIE

Lecz na czym ma polegać inność poezji w porównaniu z prozą, jeśli tajemniczą istotą poezji ma być przeistoczone słowo? Przeistoczone, jak przeistoczone? Na to zasadnicze pytanie symboliści odpowiadali aluzjami do „magii". Nowatorzy odrzucają „magię", definiują formę nowej poezji.

Odpowiedź, jaką w tej sprawie dał ruch nowatorski w Polsce, jest godna najgrubszego podkreślenia. Nie słowo, lecz międzysłowie jest ważne. Od tych prądów między słowem a słowem, od iskier strzelających z twórczego zestawienia słów i fraz zależy poezja. Ono to, międzysłowie, wyzwala wizje określające sytuację liryczną, ono, międzysłowie, wyzwala wzruszenie. Od tej chwili, od uświadomienia sobie poezjotwórczej roli międzysłowia, zaczęło się nowatorstwo poetyckie w Polsce. „Zorganizowane marzenie rozkłada się nie na drgnienia serca i odpowiadające im słowa-dźwięki, ale na wizje odrysowane ostrym konturem znaczeń" (Z. Bieńkowski). Otóż to! Nie o mityczne słowo chodzi, o które modlą się epigoni, ale o to, co międzysłowie wywołuje, a raczej tworzy w duszy słuchacza.

Nowatorstwo zachodnio-europejskie snuło i snuje do dziś jeszcze linię idej, niezwykle ciekawą, rewelatorską ale i obłędną, linię, której nie podjęli nowi poeci w Polsce. Spojrzyjmy na jej bieg i ujście.

Wydaje się, jakby rozwój piśmiennictwa zmierzał do uświadomienia sobie procesu twórczego, tak że stopniowo tematem dzieł staje się samo Dzieło (to jest, jeśli się nie mylę, myśl Irzykowskiego). W poezji, gatunku przodującym, proces ten posunął się najdalej. Ambicja poetów przekroczyła zadania dawnej liryki, tj. sztuki ewokowania słowem uczuć, poeci sięgnęli prometejsko po samą zasadę tworzenia, po ten punkt archimedesowy człowieczeństwa, z którego można by poruszyć całą kulturę, zwalić starą i zbudować nową. Takiego zamachu, w którym tyleż bluffu co uporu, pragnęliby dokonać nadrealiści.

Zanim do tego doszło, zjawił się *magnus parens* nowoczesnej poezji francuskiej, Guillaume Apollinaire, poeta wyjątkowy. Wyjątkowość jego polega na niezwykłym połączeniu improwizatorstwa z precyzją sztukmistrza. Był to natchniony żongler, liryk, któremu poezja rodziła się na końcu pióra, bez wysiłku, w trakcie ekwilibrystyki wyszukanych obrazów i gry pojęć. Utwory jego robią wrażenie lotnego kaprysu, nic nie ma w nich z namysłu i z góry powziętego zamiaru, z przeżycia poprzedzającego swój wyraz poetycki. Jakby wybłyskiwały i świeciły przez chwilę swoim własnym, jedynym światłem. Jak rakiety, które by można ciągle zapalać, te same, lecz coraz to inne. Takie wrażenie robią najlepsze jego utwory; ktoś powiedział, że czytając Apollinaire'a jesteśmy świadkami niebywałego widowiska: rodzenia się poezji.

Ciekawa rzecz, linia rewelatorskich poszukiwań formalnych, wywodząca się od Rimbauda a prowadząca poprzez Mallarmégo do Valéry'ego, nie znalazła we współczesnej poezji francuskiej kontynuatorów. Valéry należy do minionego pokolenia, zresztą burzycielski impet autora „Illuminacyj" był mu zawsze obcy; toteż poezję swoją doprowadził do hermetycznego klasycyzmu.

Pokolenie podadaistyczne, przejąwszy po burzycielach pogardę dla literatury, ruszyło w niekończącą się wyprawę po swego rodzaju absolut. Nadrealiści.

Polska myśl nowatorska tylko dorywczo zetknęła się z problemami nadrealizmu, nie ma u nas ruchu nadrealistycznego, choć istnieje on niemal we wszystkich krajach demokratycznych (ostatnio doniosła prasa codzienna o powstaniu nadrealistów słowackich). Bardzo nie lubię utworów i obrazów nadrealistycznych. Szkoda jednak, że nowatorzy polscy nie zetknęli się bliżej z podstawowymi zagadnieniami manifestów Bretona; nie — by tworzyć w myśl jego zleceń, ale żeby rozszerzyć zakres swojej wrażliwości.

André Breton odkrył w czasie swoich studiów medycznych i psychoanalitycznych, że istnieje rodzaj spontanicznej czynności psychicznej, która jest niezależna od świadomości, a którą można sprowokować stosując „*écriture automatique*". Breton ma zamiłowanie do metod naukowych, doświadczalnych. W poszukiwaniu tego ukrytego źródła, z którego wytryska cudowność, stworzył biuro badań nadrealistycznych, eksploatował w tym celu eksperymentalnie sny, stany hipnotyczne, ekshibicjonizm erotyczny, mediumizm nawet. Głosi, że nie cofnie się nawet z progu szaleństwa, a pewne jego formy, jak np. symulację, uważają niektórzy nadrealiści za prawzór postawy artystycznej. Straszliwa odwaga sięgania w przepaści duszy ludzkiej nie zawsze niosła za sobą zdobycze artystyczne. Zresztą nadrealizm jest czymś więcej niż ruchem artystycznym. Nadrealistom nie chodzi o piękno, chodzi im o prawdę, o taką prawdę, której osiągnięcie wyzwoliłoby ostatecznie człowieka. A kto wie, czy prawda nie tkwi w brzydocie? Toteż nadrealiści rehabilitują zły smak secesji i stworzyli bardzo wiele rzeczy brzydkich, a nawet ohydnych. O jakąż prawdę chodzi temu niemal że scientyficznemu kierunkowi, o jakie wyzwolenie człowieka?

Breton jest głęboko przekonany, iż istnieje taki punkt ducha ludzkiego *(point d'esprit)*, w którym nikną wszelkie sprzeczności. Życie ujęte z tego stanowiska przestaje być zaprzeczeniem śmierci i na odwrót, ginie różnica między przedmiotem a podmiotem. Należy odkryć formułę tego archimedesowego punktu umysłowości, aby móc, oparłszy się oń, zwalić przedział między spostrzeganym a spostrzegającym, znieść logiczne prawo sprzeczności! Jakież wtedy otworzą się horyzonty dla ducha ludzkiego! Zniknie przedział między racjonalnym a irracjonalnym, między jawą i snem, między człowiekiem a człowiekiem... Zburzy się starą wiedzę opartą na ciasnych ograniczeniach logiki, zbuduje się nową naukę, nową sztukę, nową moralność... Powstanie nowa kultura absolutnie wolnego człowieka...

Poszukiwania nadrealistyczne trwają. Utopia, czy wyrafinowany bluff coraz bardziej odwodzi Bretona i jego wyznawców od sztuki ku mistyfikatorskim dociekaniom z pogranicza psychologii i filozofii i manifestacjom na cześć bezładu. Opozycja w łonie ruchu zmierza ku bezpośredniej działalności rewolucyjnej. Ta ostatnia przygoda ruchu nadrealistycznego jest bardzo znamienna.

RYSZARD MATUSZEWSKI

Wiele dotychczasowych ocen literatury Drugiej Rzeczpospolitej, i to zarówno ocen obecnych, jak i dawniejszych, wychodziło z założenia, że literatura dwudziestolecia była — po stu latach jednostronnego nastawienia na służbę społeczno-narodową — pierwszym naturalnym, zdrowym otrząśnięciem się z obciążających ją serwitutów, pierwszym przejawem normalnego, niespaczonego brakiem politycznej niezawisłości rozwoju.

Tego rodzaju oceny, wygłaszane dzisiaj, pokrywają się całkowicie z tezami programowymi samej literatury dwudziestolecia, z hasłami rzucanymi niegdyś, w erze jej powstawania, przed laty blisko trzydziestu.

Ja nie chcę nic innego, niech jeno mi płacze
Jesiennych wiatrów gędźba w półnagich badylach
A latem niech się słońce przegląda w motylach,
A wiosną niechaj wiosnę, nie Polskę zobaczę —

wołał przecież poeta najbardziej dla lat tych reprezentatywny. Dodać trzeba, że świadomość osobliwego skrzywienia perspektyw, jakie powodowało ustawiczne ujmowanie zagadnień literatury pod kątem widzenia sprawy narodowej, skrystalizowała się jeszcze wcześniej, nim w pełni powstały warunki, z którymi łączono wyobrażenia o zmianie tego stanu rzeczy.

W istocie walka z romantyzmem, a także i z pozytywizmem w specyficznym polskim ujęciu, ze wszystkim, co trąciło owym słynnym „Słoń a sprawa polska", przygotowana była przez lata wyprzedzające znacznie moment odzyskania niepodległości. Łączyła się ona w wyraźny sposób z wielką rewolucją estetyczną, jaką przeżyła cała sztuka polska jeszcze w ostatnim dziesiątku dziewiętnastego, a później na początku dwudziestego stulecia. Już wówczas hasłem przewodnim wyrazicieli ówczesnych tendencyj postępowych w polskiej literaturze (Witkiewicz, Przybyszewski) stało się nawiązanie do ruchów i tradycyj europejskich. Polegało ono na podkreślaniu wspólnych pierwiastków współczesnego europejskiego estetyzmu, na odwrocie od zagadnień podporządkowujących literaturę sprawom nie należącym do dziedzin autonomicznego jej rozwoju. Objawy te stanowiły nie tylko reakcję na specyficzne ciśnienie tych spraw w kraju, toczącym walkę o polityczną niezależność, ale zostawały również w oczywistym związku z procesami zachodzącymi w całej literaturze europejskiej.

Było tych procesów kilka: 1) przemiana powieści realistycznej z połowy XIX wieku, ujmującej życie bohatera w środowisku społecznym jako pewną całość, w powieść naturalistyczną i psychologiczną, atomizującą to życie i zwężającą jego tło; 2) przemiana poezji klasycznej i romantycznej, ogarniającej i usiłującej tłumaczyć świat, na mowę i system znaków coraz bardziej hermetycznie zamknięte. Procesy wymienione zdają się łączyć coraz wyraźniej z rosnącą złożonością mechanizmu gospodarczo-politycznego rządzącego naszą cywilizacją.

O ile w dobie powstawania kolei żelaznych i stosunkowo prostego działania mechanizmu organizującej nasze życie gospodarki pisarze w swym obrazie świata umieli odkrywać prawa rządzące środowiskiem ludzkim i ujmować je w stosunkowo zrozumiały całokształt, o tyle w późniejszym okresie rządzących światem głęboko ukrytych i anonimowych sił międzynarodowego kapitału, w wyższym stadium jego rozwoju, w okresie coraz dalej posuniętej komplikacji procesów kierujących mechanizmem naszego życia, wielka literatura mieszczańska odwróciła się jak gdyby od tych zadań. Zdołała ona podejmować próby cząstkowego ujmowania problemów, których nie umiała czy nie chciała ująć w ich całości. Później ograniczono się do coraz bardziej gwałtownego zerwania i zaprzeczenie istnieniu tych związków między rzeczywistością a literaturą. Równocześnie związki te stawały się coraz bardziej niejasne i tajemnicze dla przeciętnego, pozbawionego głębszej wiedzy społecznej i ekonomicznej człowieka.

O włączeniu się literatury polskiej w przebieg tych procesów trudno mówić jako o fakcie związanym szczególnie z momentem odzyskania niepodległości. Można mówić jedynie o próbach zmniejszenia zapóźnienia naszej literatury w takich okresach, jak wyżej przez nas wymieniony okres rewolucji estetycznej u schyłku XIX i na początku XX stulecia. Stopień naszego opóźnienia i stopień indywidualizacji przebiegu procesów społecznych, gospodarczych i politycznych kształtujących literaturę w naszym kraju wyznacza jej rozwój zarówno w latach poprzedzających pierwszą wojnę światową, jak w latach zwanych dzisiaj międzywojennymi, jak wreszcie w tych, które przeżywamy obecnie.

Rzeczą, której szczególne podkreślanie nie byłoby może tak konieczne, gdyby sugestywne ramy wojennych konfliktów nie tworzyły z poszczególnych partii przeżywanej przez nas epoki oddzielnych i ściśle wyodrębnionych całości, jest pewna ciągłość rozwoju zjawisk kulturalnych. Wobec niej kataklizmy wojenne mogą odgrywać jedynie rolę czynników ubocznych, o wiele mniej istotnych niżby to wynikało z ich oddziaływania na biologiczną, ekonomiczną i społeczną stronę naszego życia. Wynika to z wtórności i złożoności zjawisk kultury.

Literatura dwudziestolecia to okres wzmożonego i przyśpieszonego podążania pisarzy za prądami ożywiającymi w tym czasie literaturę europejską. Wzmożonego i przyśpieszonego dlatego, że ustały niektóre szczególne, polityczne powody, tamujące rozwój jednych a wynaturzające do pewnego stopnia proces rozwoju innych czynników twórczości i życia literackiego. Zwłaszcza dotyczy to czynników życia literackiego, a więc faktów socjologicznych, pośrednio dopiero oddziaływujących na twórczość. Jeśli chodzi o zagadnienia twórczości o wiele bardziej skomplikowane i nieuchwytne, o wiele bardziej podlegające wtórnym zależnościom od prądów umysłowych epoki — przeskok od literatury okresu poprzedzającego pierwszą wojnę światową do literatury dwudziestolecia nie wydaje się ani szczególnie wielki ani szczególnie nagły.

Na zachodzie Europy już okres bezpośrednio poprzedzający ową wojnę za-

znaczył się prądami literackimi wskazującymi na całkowite rozbicie dotychczasowych koncepcyj artystycznych, na rezygnację z dotychczasowych dążeń w przedstawianiu rzeczywistości przez prozę, na całkowicie nowe i rewolucyjne kierunki poetyckie.

Szybkie, kolejne następstwo nowatorskich mód poetyckich, w których rezultacie zagubiony został całkowicie nie tylko wielki rozmiar poetycki, ale także sens i budowa zdań a nawet poszczególnych słów — były tyleż produktem rozkładu dawnych, przeżytych form literackich, co artystycznym wyrazem buntu ostatnich przedstawicieli klasy mieszczańskiej, schodzącej z czołowego miejsca w wyznaczaniu kierunku zjawiskom kultury.

W prozie — skrajny psychologizm, ekspresjonizm i kierunki zbliżone do nadrealizmu niosły rozbicie nie tylko pełnego obrazu treści społecznych, środowiska i grupy ludzkiej, lecz również i mitu tzw. „osobowości", jaki dała powieść okresu naturalizmu i wczesna powieść psychologiczna. Proponowały one zejście do niekontrolowanych przez świadomość pokładów tajemniczego ludzkiego wnętrza, w praktyce ograniczając się do najbardziej nieuporządkowanego strumienia ludzkiej świadomości lub do jak najdalej posuniętej deformacji obrazu rzeczywistości w imię rzekomych „autonomicznych" praw literatury. Przemiany te były oznaką coraz dalej posuniętej schyłkowości tych form i schyłkowości rodzącej je, wynaturzonej rzeczywistości polityczno-ekonomicznej.

Jest rzeczą oczywistą, że proces, który wyłonił zjawiska rewolucyjnego nowatorstwa w literaturze europejskiej, nie ogarnął literatury tej w całości. Nie podmył on dobrze zakorzenionej tradycji pisarstwa przeznaczonego dla szerszego odbiorcy, podążającego w ślad za ruchami ekstremistycznymi z rozsądnym i dobrze wykalkulowanym opóźnieniem. Obok poezji nadrealistów i Valéry'ego, obok Prousta i Joyce'a, istnieje o wiele bogatsza w tym samym czasie literatura realistyczno-psychologiczna: Martin du Gard, Romains, Duhamel, Galsworthy i wielu innych. Pisarze tacy łączą w sobie tak lub inaczej zmieszane cechy stylu epok poprzednich z tym, co wnosił współczesny rewolucjonizm estetyczny.

W literaturze krajów przyjmujących dorobek europejski z pewnym opóźnieniem, takich jak Polska, rola tej literatury drugiego stopnia — nie w sensie drugorzędności! (przeciwnie, właśnie ona była zazwyczaj u nas literaturą pierwszorzędną i najlepszą) — była zawsze i jest szczególnie wielka. Dlatego, ponieważ odkrywczość naszych rodzimych ekstremistów, nie będąc jedynie nieprzetrawionym kopiowaniem cudzych wzorów, rzadko kiedy miała charakter bezwzględny.

Lata wybuchu i zakończenia pierwszej wojny światowej, okres o którym możemy mówić jako o zapoczątkowaniu serii zjawisk, które nazwać byśmy mogli literaturą dwudziestolecia, zbiega się w Polsce z początkiem recepcyj tych prądów literackich, które, biorąc pod uwagę ich funkcję społeczną, stanowiły rozbicie jednoznacznego, obiektywnego sensu wizji świata rządzonego przez anonimowe siły wielkich potęg gospodarczych, mieszczańską rezygnację i mie-

szczańską próbę buntu. Pamiętamy te prądy. Były nimi, na naszym polskim gruncie, wszelkiego rodzaju poetyckie „izmy", w dramacie i w prozie fantastyczno-groteskowa twórczość St. Ign. Witkiewicza — o wiele później, pod koniec dwudziestolecia, literatura koszmaru Brunona Schulza i groteskowa satyra społeczna Gombrowicza.

Trzeba zaznaczyć, że w dziedzinie poezji, rodzaju literackiego przeznaczonego dla bardziej zamkniętego i wybrednego kręgu odbiorców, rola tych rewolucyjnych form literackich była o wiele większa niż w dziedzinie prozy. Środkowe lata dwudziestolecia wypełnia, jeśli chodzi o lirykę, zacięta walka nowatorów z tradycjonalistami. Mimo iż poezją oficjalną, tak w sensie opanowania większej części prasy literackiej, jak w sensie oparcia o szersze kręgi czytelników poezji, była twórczość tradycjonalistów, to jednak awangarda poetycka odniosła częściowe zwycięstwo. Wpłynęła bowiem na gusta czytającej elity i kształtowanie się dróg liryki polskiej w drugim dziesiątku lat międzywojennych.

W prozie natomiast zjawiska ekstremistyczne nie odegrały tak dużej roli z przyczyn określonych. Oto, jak wspomnieliśmy, u podłoża rewolucji gatunków literackich, przeszczepionych na nasz grunt w okresie dwudziestolecia, leżało zerwanie więzi literatury z rzeczywistością, wynikające z jej odsunięcia się od bezpośrednich przejawów życia społecznego. Literatura mogła wyrażać niezrozumiałość i komplikacje tego życia w stopniu o wiele większym w formach lirycznych niż w relacji prozaików. Powstają w związku z tym teorie o całkowitej odrębności języka poetyckiego i języka prozy (Valéry, Brémond, u nas Przyboś) powstaje na polskim gruncie teoria (St. Ign. Witkiewicz), według której powieść nie jest właściwie, jako obciążona elementami pozaartystycznymi, gatunkiem sztuki.

Ale — oprócz tych prób uzasadnienia różnicy między prozą a poezją — istnieje inny motyw tłumaczący zarówno prądy poetyckie, jak mniej rewolucyjne, lecz nie mniej głębokie tendencje w rozwoju prozy. Jest nim panujące niemal powszechnie, ciążące na wszystkich polemikach ogólne i charakterystyczne dla tego okresu przekonanie o tzw. „autonomiczności" zjawisk literackich. Jest to teza o niesprowadzalności tych fenomenów na grunt jakichkolwiek innych zjawisk kulturalno-społecznych, o niemożności wyjaśnienia rozwoju i cech istotnych literatury za pomocą żadnych innych czynników niż tkwiące wewnątrz niej samej założenie, że literaturę pod względem artystycznym wyjaśnia tylko literatura.

Przyczyny powstania tego rodzaju przekonania i panowania tego rodzaju tendencji, tkwiące w niejasności i tajemniczości mechaniki zjawisk społecznych dla przeciętnego współczesnego człowieka, staraliśmy się wyżej wyjaśnić. Bankructwo historii literatury, wyjaśniającej zjawiska twórczości czynnikami pozaliterackimi w sposób naiwny, bankructwo naiwnej biografistyki, psychologizmu i naiwnego ówczesnego socjologizmu wynikło z niewiary w możność ustalenia związków między życiem i literaturą.

Wyrazem tej niewiary staje się krytyka formalistyczna. Sprzyjają jej twier-

dzenia fenomenologów, a mianowicie działalność Ingardena. W kredowym kole przeświadczenia o „autonomiczności" zjawisk literackich obracają się najwybitniejsi krytycy. W jego obrębie toczy swą walkę z formistami Irzykowski w „Walce o treść". To przekonanie wpływa też częściowo na strukturę utworów artystycznych. Obraz świata w powieściach Iwaszkiewicza, Choromańskiego, Andrzejewskiego („Ład serca"), Brezy („Adam Grywałd"), Kuncewiczowej („Cudzoziemka"), Szelburg-Zarembiny — jest celowym wpisaniem sfery odkryć psychologicznych, relacji o fragmentach widzianej i przeżytej rzeczywistości w nieprzekraczalny krąg konstrukcji, zacierający do pewnego stopnia powiązania z realiami życia społecznego, jako tym, co rozbiłoby artystyczną jedność i konstrukcję.

We wspaniałej twórczości Zofii Nałkowskiej konflikty psychologiczne rozgrywały się również w ogólnie tylko zaznaczonej perspektywie społecznej. Nie oznacza to, rzecz jasna, by utwory te nie miały najściślej określonego społecznego wyrazu. O wyrazie tym rozstrzyga nie tylko fakt, że każdy, najbardziej ułamkowy wycinek przeżyć indywidualnych jest cząstką obrazu ogólnego, której waga, z pozoru nikła, może się w pewnych okolicznościach okazać wielką. Rozstrzyga również i to, że ten właśnie typ widzenia świata w oderwaniu od niektórych jego realiów, ze zwróceniem uwagi na perypetie wewnętrzne, jest znamieniem epoki, stanem świadomości społecznej, jednym z jej rysów najbardziej charakterystycznych.

Byłoby błędem ograniczanie obrazu literatury dwudziestolecia do kategorii utworów, których najbardziej typowym znamieniem jest tego rodzaju literackość. Podobnie błędem byłoby charakteryzować go wyłącznie przez literaturę awangardową, literaturę poszukiwań formalnych, rozbicia sensów psychologicznych i językowych. Zarówno pierwsza, jak i druga z tych kategorii stanowią tylko część literatury dwudziestolecia. Jest to wszakże część pod wielu względami przodująca, budząca najżywszą uwagę wrażliwej krytyki, czynnik formujący i najbardziej ambitny. O ile jednak poezja taka może liczyć tylko na specjalny i bardzo określony typ czytelników, o tyle utwory, których cechą najbardziej zasadniczą zdaje się być związek z szerokim nurtem psychologizmu w prozie i jego odpowiednikami w poezji, z tradycją pisarzy takich jak, z jednej strony, Proust i Gide, z drugiej Martin du Gard czy Tomasz Mann — stają się zasadniczym pokarmem wyrobionej estetycznie publiczności mieszczańskiej. A to był przecież główny konsument literatury w omawianym okresie.

Jeśli chodzi o poezję, odpowiednikiem tego nurtu jest początkowo witalistyczna, opiewająca uroki życia poezja Skamandra. W drugim dziesięcioleciu jednak ton wierszy skamandryckich ulega zmianie. Gusty czytającej elity zaczynają skłaniać się do jakiejś syntezy między późnoskamandryckim klasycyzmem a poawangardową poezją wizjonerską i fantastyczną. — Poezją, która rezygnuje z charakterystycznego dla początkowej fazy dwudziestolecia opisu zjawisk zewnętrznych, znamiennego zarówno dla ówczesnych poetów awangardy (Peiper, wczesny Przyboś, Ważyk), jak — w innym rodzaju — dla

poetów Skamandra. To, co przychodzi, jest jak gdyby nawrotem późnego symbolizmu, refleksyjności i poezji stanów wewnętrznych. Charakteryzują dobrze te zmiany i są ich wyrazem poglądy Ludwika Frydego w jego przedmowie do antologii poetyckiej dwudziestolecia, wydanej w roku 1938. O ile w pierwszej połowie dwudziestolecia najpopularniejszymi poetami są Tuwim, Wierzyński i Lechoń, o tyle w drugiej spośród Skamandrytów wysuwa się na czoło Iwaszkiewicz. Pośmiertnie wyrasta metafizyczny Liebert, a od strony poezji młodszej, zbliżonej bardziej do ruchów nowatorskich, zwracają na siebie uwagę Czechowicz, Jastrun i Miłosz.

Faktem, którego nie można pominąć w charakterystyce literatury dwudziestolecia, jest jej podział na dwa podokresy: na pierwsze i drugie dziesięciolecie. Okres nadziei i okres zwątpienia, wersalskich złudzeń i chmur na europejskim horyzoncie, powojennej prosperity i kataklizmu wielkiego kryzysu. Podział ten pozwala rozumieć szereg zmian i różnic w klimacie literackim, przeobrażeń w ramach tych samych gatunków artystycznych, w kształtowaniu się poglądów i idei. W pierwszym okresie przeważa element optymizmu w ocenie świata, w drugim daje się zauważyć wzrost tendencyj irracjonalno-mistycznych, zwrot ku pesymizmowi i beznadziejności. Wypowiedzi literackie młodych pisarzy stają się coraz bardziej skupione, refleksyjne i intelektualne.

Jeśli chodzi o prozę w drugim dziesięcioleciu, zdaje się zanikać granica pomiędzy psychologizmem i pewną literackością konstrukcyj wyżej opisywanych a powieścią psychologiczno-społeczną czy obyczajową. Wspomnieliśmy o Nałkowskiej. Uniłowski, Rudnicki, Rembek, Parandowski w „Niebie w płomieniach", Wittlin w „Soli ziemi", wreszcie i przede wszystkim Maria Dąbrowska ze swym wielkim eposem powieściowym „Noce i dnie" — to pisarze, którzy niewątpliwie pokazali człowieka na realistycznie ujętym tle, spełnili postulat jakiegoś realizmu.

Tym niemniej jest to literatura bardzo daleka od jakichkolwiek prób konstruowania świata zgodnie z hasłami jakiejś „programowości", jakiegoś „realizmu" społecznego, który za pierwsze i główne zadanie stawiał sobie zobaczenie środowiska ludzkiego jako soczewki rządzących człowiekiem praw i społeczno-ekonomicznych prawidłowości, których ukazanie mówi nam o nim więcej niż ukazanie jego dramatów osobistych.

Literatura o typie społecznym, politycznym, programowym, i z drugiej strony literatura tzw. „szarego człowieka" — to następny, jeszcze dalszy rozdział w dziejach dwudziestolecia. Jest rzeczą pewną, że nie można widzieć w literaturze tego okresu tylko St. Ign. Witkiewicza, Brunona Schulza i Choromańskiego, a nie widzieć Kadena, Struga, Boguszewskiej, Kruczkowskiego. W wachlarzu kierunków poezji i prozy znajdujemy zarówno Gombrowicza, jak Wandę Wasilewską, Miłosza, jak Broniewskiego. Literatura społecznego realizmu istnieje. Jest reprezentowana bogato, ma za sobą patronat pisarza, którego, mimo jego zasadniczej przynależności do epoki poprzedniej, przy ocenie literatury dwudziestolecia nie można nie wspomnieć: patronat autora

„Przedwiośnia". Jej usiłowania artystyczne idą w najrozmaitszych kierunkach: biologizmu i ekspresjonizmu (Kaden), reportażowego realizmu (grupa „Przedmieścia" i pisarzy proletariackich), „drobnonaturalistycznego" pejzażu (powieści kobiece) i lirycznego patosu (Wiktor czy Morcinek). Pisarzom kierunków psychologistyczno-artystowskich przeciwstawić można plejadę pisarzy „społeczników" o dużym rezonansie wśród szerszych rzesz czytelników.

Wydaje mi się jednakże, że na tym właśnie polega sens określenia literatury dwudziestolecia, jako przede wszystkim psychologicznej, odwróconej od spraw społecznych, że ta część literatury, która stawiała sobie w tym okresie zadania społeczne, która w założeniu swym do ich rozwiązania dążyła, pozostawała od nich o wiele dalej, niż pochłonięta analizą przeżyć jednostki i jej wewnętrznymi perypetiami literatura psychologistyczna. Pozostawała dalej niż estetyzująca i artystowska twórczość pisarzy, dla których literatura była wewnętrzną przygodą, a nie programem, nie funkcją, nie społecznym nakazem.

Realizatorzy założeń społecznych, szlachetni idealiści, skrzętni obserwatorzy i bojownicy postępu ślizgali się po powierzchni skomplikowanego obrazu rzeczywistości. Pragnęli ją uchwycić w sidła literatury ale mające to spełnić narzędzia mieli znacznie gorzej dopasowane, niż analitycy preparujący literackie modele indywidualnych przygód duchowych.

Istnieje niewątpliwie ścisły związek pomiędzy wynikającym z typu kultury i społecznego podłoża rodzajem gustów literackich i zapotrzebowaniem na utwory pewnego typu w danym środowisku, a powstawaniem utworów zaspakajających te gusta, i nawzajem, przyczyniających się do rozwoju upodobań w kierunku przez się określonym. Nie jest sprawą przypadku, że literatura zachodnio-europejska, a wraz z nią polska, ciążyła ku samotniczemu typowi literatury, że on to rozwinął się na ogół lepiej, aniżeli epika społeczna.

Literatura społeczna nie była na ogół na takim poziomie, aby zaspokoić potrzeby wybredniejszych czytelników. W zestawieniu z subtelnymi odkryciami powieści psychologicznej była ona gatunkiem na ogół prymitywnym. Jeżeli zdarzały się usiłowania (Kaden), by prymitywność tę przełamać — wyłaniało się dziwactwo. Dojście do wielkiego, odkrywczego artystycznie eposu społecznego zdawało się niemal nieosiągalne.

Nie sądzę, aby był to jakiś odwieczny dylemat między perspektywami szerszego widzenia przez literaturę zjawisk społecznych a jej wnikliwością i głębią, jakiś wieczny wybór między analizą a syntezą, „wnijściem w siebie" i „pójściem na rynek", z nieuchronnymi konsekwencjami: z jednej strony — utraty kontaktu z rzeczywistością, z drugiej — płycizną. Myślę, iż to, że literatura treści społecznych była płytka, było konsekwencją klimatu kulturalnego, układu stosunków społecznych.

Byli pisarze, dla których, w tym właśnie okresie historycznym, ze względów pozaartystycznych lub ze względu na rodzaj pisarskiego temperamentu, sprawa postawy społeczno-ideowej była mimo wszystko ważniejsza. Byli oni jednak przeważnie o wiele mniej odkrywczy artystycznie. Polska powieść polityczna

tego okresu — to publicystyka. Postaci jej są papierowe. Gdzie tylko pisarz wychodzi poza siebie lub swoje obyczajowo-psychologiczne *atelier*, gdzie wkracza w społeczny *plein air* — staje się schematyczny i uproszczony.

Czy taki stan jest regułą, czy charakteryzuje tylko tę epokę? Myślę, że raczej to drugie.

Można oczywiście powiedzieć, że dobra literatura powstaje zawsze niezależnie od zamierzeń społecznych, programów i postawy wobec rzeczywistości. Można powiedzieć, że sprawa uświadomienia sobie przez pisarza społecznej funkcji własnego dzieła nie jest mu potrzebna, że raczej przeszkadza mu w tworzeniu. Zdaje się, że to właśnie przekonanie napełnia słusznie wielu artystów niechęcią do twórczości zamierzonej jako „społeczna". Zdaje się jednak także, iż ta bezinteresowność postawy twórczej pisarza nie musi łączyć się z poczuciem, że istnieją pewne treści i zakresy spraw dla pisarza niewygodne, które nie poddają się dyktandu jego pióra, ponieważ dotyczą namiętności literacko nieuchwytnych. Aparatura twórcza, w której nie odczyniają się i nie oczyszczają jakieś dziedziny rzeczywistości, narzędzie pisarza, któremu wystarcza na przykład obraz człowieka wyizolowanego z obrazu kształtującego go środowiska, albo jakaś przypadkowa przygoda duchowa nie umieszczona w obrazie świata, który byłby światem wspólnym i dla autora i dla czytelnika — taka aparatura twórcza nie jest pełna, nie jest doskonała.

W literaturze dwudziestolecia mieliśmy najwybitniejsze osiągnięcia na skrzyżowaniu dwóch kierunków: jednego, który dążył do ukazania pełni rzeczywistości, i drugiego, który miał pieczę nad tym, żeby jak najmniej uronić z jej komplikacji, który komplikację tę wyrażał w sposób czasem eksperymentatorsko niespokojny, kiedy indziej subiektywnie dziwaczny.

Literatura nie jest zbiorem oderwanych, mniej lub bardziej doskonałych dzieł sztuki. Wyraża pewną ciągłość, kierunek rozwoju, pewną tradycję. Dlatego utwory, które rozwojowi temu sprzyjają, które w danej epoce uznajemy z tych czy innych względów za pozytywne i twórcze, torujące drogi literatury w przyszłość — określiłbym bez wahania jako postępowe. Nie zawsze się to pokrywa ze sprawą społeczno-ideowej postawy i poglądów autora. Za zjawiska wyznaczające drogę postępu, drogę rozwoju naszej literatury w okresie dwudziestolecia, uważałbym dzieła trojakiego gatunku: wybitne i oryginalne dzieła eksperymentatorów; niekiedy również dzieła głoszące pewien określony prozaizm ideowy; wreszcie, i przede wszystkim, te utwory i kierunki, którym zawdzięczamy największą łączność z wielką tradycją literacką i największe pomnożenie naszej wiedzy o otaczającej nas rzeczywistości.

Za dzieła postępu uważam „Przedwiośnie" Żeromskiego i „Granicę" Zofii Nałkowskiej, „Noce i dnie" Marii Dąbrowskiej, „Wspólny pokój" i „Dwadzieścia lat życia" Uniłowskiego, „Kordiana i Chama" i „Rozdroże", a także „Niebo w płomieniach" i „Sól ziemi". W zakresie poezji mam równe uznanie dla rewolucjonizmu Juliana Przybosia, co dla pełnej pasji, twórczej poezji Skamandra, która najlepiej, najwierniej i najbogaciej pokazała nam epokę i jej klimat w latach międzywojennych. W ostatnich latach przed wojną wybitną rolę

odegrała poezja Czechowicza, Jastruna, Miłosza. Wkroczyć w dziedzinę krytyki warto choćby po to, aby wymienić nazwiska Boya i Irzykowskiego.

Do kogóż zatem — mógłby ktoś zapytać — odnosiłby się sąd krytyczny, potępiający, niechętny? Jakie utwory stanowią *memento* i oznaczają nieporozumienie? Światła bez cieni nie czynią wrażenia. Przed czym chciałbym się odgrodzić?

Aby na to dać odpowiedź, trzeba zrobić jeszcze jedno zastrzeżenie. Osąd pojedynczego utworu literackiego, a cóż dopiero epoki, jest rzeczą skomplikowaną, zależną od perspektywy, z jakiej patrzymy. O każdym z wymienionych dzieł można by napisać długą rozprawę, określającą zmienność funkcji, jaką spełniały od chwili ukazania się do momentu, z którego patrzymy na nie dzisiaj. Inny jest sens „Przedwiośnia" obecnie, inny był w chwili, w której się ukazało. To samo dotyczy wierszy Przybosia, to samo „Ferdydurke". Są utwory, które starzeją się prędzej — inne są trwalsze.

Czy, patrząc z dzisiejszego punktu widzenia, należy pomijać rolę danego utworu w momencie jego pojawienia się? Niewątpliwie taki sąd nad dwudziestoleciem, z którego obronną ręką miałyby wyjść tylko utwory, które i dziś nie straciły nic ze swej świeżości i dają się czytać także obecnie, byłby sądem dość bezlitosnym. Dziś nie można przecież czytać trzech czwartych poezji awangardowej i całej wczesnej twórczości Skamandra. Nie można czytać, z małymi wyjątkami, poetów „Kwadrygi" ani tzw. poetów proletariackich, powieści Kadena ani Struga, autorów reportaży z grupy „Przedmieście", żeby wymienić tylko kilka pozycji o pewnej roli bądź artystycznej bądź społecznej. Dziś są to rzeczy nie do strawienia.

Czy można bez zastrzeżeń stosować do literatury miarę jakiejś historycznej trwałości? Moim zdaniem — tak, aczkolwiek, zaznaczam — tylko do pewnego stopnia. Nie ma właściwie w sztuce wartości wiecznotrwałych. To, co się nimi zwykło nazywać, dotyczy po prostu problemów ludzkich, których zasada jest niezmienna; lecz ich wyraz artystyczny, nawet jeśli przetrwa swoją epokę, jest z nią ściśle związany. Jakże bardzo historyczne są „Iliada" i „Odyseja"! A ileż to utworów mówiących o głodzie i miłości, poświęceniu, zemście czy innych wiecznych problemach — poszło w niepamięć! Nie są bezwzględnie trwałymi zdobycze literackiej formy, ulegającej historycznym przekształceniom. Wartością, która zdaje się zapewniać utworowi miejsce w tradycji literackiej, jest właśnie związanie jego problemów z epoką, właśnie stopień wyrażania jej żywotnych, twórczych tendencji środkami, które mówić będą o nich także i następnym pokoleniom.

Miarą wartości literatury dwudziestolecia jest dla mnie to, czego, ze świadectw literackich tego okresu, dowie się o nim, czy też o jego stosunku do epok poprzednich, do problemów, jakie dla epoki owej były charakterystyczne, studiujący je badacz lub uczestnik późniejszych dziejów. Będzie miał z pewnością rację, mówiąc o ubóstwie epoki, jej kryzysie, jej schyłkowości, a niekiedy o wynikającym z niej kryzysie form literackich tam, gdzie spotka chaos niezrozumiałości lub uproszczony schemat. Kiedy indziej jednak nawet te schył-

kowe formy rozpadającego się świata rozbłysną fajerwerkowym, lecz olśniewającym blaskiem. W innych wypadkach świadectwo literatury wskaże na niewątpliwy, bogaty i żywotny obraz tej epoki, zwłaszcza w dziejach naszego kraju, który po latach zapóźnienia i tłumienia życia kulturalnego szczęśliwie wyrównywał swe braki w nieskrępowanym kontakcie z ogniskami cywilizacji. Wyrównywał je wprawdzie w nie najjaśniejszym okresie, ale w okresie, który pozwala wierzyć, że wielki rozwój środków technicznych i sprawności ludzkiego umysłu musi pociągnąć za sobą myśl o przeobrażeniu świata w duchu ludzkich potrzeb, wyzwalających nowe pragnienia, nową świadomość, nową kulturę.

WOJCIECH BĄK

Wypowiadanie sądów wartościujących o literaturze dwudziestolecia musi być oparte na kryteriach czysto artystycznych. Osądzanie jej ze względów społecznych, politycznych, ideologicznych nie może w żaden sposób zbliżyć nas do poznania jej istotnych zalet i wad. Oczywiście kryteriów artystycznych nie należy pojmować w sposób naiwny, jak to czynią prostoduszne sekty literackie, uważające swoje recepty czysto techniczne za jedyne i najwłaściwsze sprawdziany artystyczne. Bliższe zapoznanie się z istotnymi zagadnieniami estetycznymi podkreśla te szkolarskie metody. Mogą one mieć pewne praktyczne efekty, ale nie odpowiada im żadna istotna artystycznie „rzeczywistość".

Odrzucając więc kryteria pozaliterackie oraz naiwne recepty, a stosując głębsze sprawdziany estetyczne, trzeba stwierdzić, że literatura dwudziestolecia jest literaturą świetną. Występuje w niej wiele talentów, różnorodność problemów przez nią poruszanych jest bardzo wielka, tak samo różnorodność form wyrazu artystycznego. Jest to literatura bogata, skomplikowana, żywa i interesująca. Każdy nieuprzedzony obserwator musi te zalety jej przyznać.

Jedyną jej istotną wadą jest brak wielkości. Nie myślę tutaj o sztucznej, nadętej, emfatycznej wielkości — która może być zupełnie nieartystyczna. Myślę o dojrzałej wielkości artystycznej.

Chciałbym się bliżej wytłumaczyć. Wydaje mi się, że wielką sztukę wszystkich epok cechuje przekreślenie artystostwa, wirtuozerii. Wielka sztuka nie wywołuje w nas wrażenia niezwykłej sprawczości technicznej i dowolności autora. Wydaje się ona nam tak konieczna w doborze środków wyrazu, tak naturalna, tak nie podlegająca najmniejszej zmianie, że nie zastanawiamy się przy doznaniu jej nad „zręcznością" artysty. Dopiero *ex post* dostrzegamy ją.

Dawniej określano to wrażenie słowami, że sztuka jest „objawieniem życia w pięknie". Sztuka nie była w tym pojęciu dziedziną zupełnie odrębną od życia, lecz jego specyficzną formą. Artysta nie był człowiekiem stwarzającym jakieś niezależne światy wartości „artystycznych", zależnych wyłącznie od jego woli i kaprysu, ale wypowiadał „artystycznie" świat ogólnych „ludz-

kich" wartości. Bynajmniej nie przypadkowym zjawiskiem jest zresztą także fakt, że wszyscy wielcy artyści byli niezwykle skromni w ocenianiu własnego wkładu do dzieła sztuki. Podkreślali z naciskiem, że są narzędziem sił w dużej mierze od nich niezależnych. Niknęli jako „artyści" poza swoim dziełem, choć mogło ono być ściśle związane z ich osobowością i jej dziejami. Unikali wrażenia wirtuozostwa, dowolności, dominującej nad stworzonym dziełem zręczności.

Tymczasem sztuka dwudziestolecia ma natrętnie artystowski charakter. Wszyscy pisarze — poza nielicznymi wyjątkami — ustawicznie podkreślają swoją sprawczość techniczną. Czytelnik nie odczuwa, że dzieło ich jest koniecznością — tak uporczywie przypominają mu swoje artystostwo. Czytelnik jest przekonany, że mogliby oni pisać inaczej, gdyby chcieli. Są to tak bardzo artyści w wirtuozowskim znaczeniu tego słowa, że podziw dla ich zdolności zagłusza w Czytelniku wszelkie inne elementy dzieła, które nabierają charakteru pretekstu.

To nie jest „życia objawienie w pięknie", to jest własnowolna, tylko od artysty zależna „sztuka". Niewątpliwie świetna, urozmaicona, pełna dowcipu i zręczności — ale, głębiej patrząc, mała właśnie przez zbytek wymienionych zalet.

Ci artyści mało kochają życie i wartości ogólne. Albo ich nienawidzą, albo pogardzają nimi. Oni kochają tylko „artyzm" i przede wszystkim siebie jako „artystów". W podkreśleniu tej miłości są nieznużeni. Cała uwaga ich jest skupiona na „jak", nigdy prawie na „co", jak gdyby w ich pojęciu życie (czyli: „co") było najzupełniej obojętne dla dzieła sztuki. Mógłbym tutaj przytoczyć odpowiednie cytaty. Nie robię tego, gdyż sądzę, że każdy człowiek, choćby powierzchownie tylko interesujący się literaturą, bez mojej pomocy je sobie przypomni.

Nie jest też dziwnym objaw coraz to większej „epuracji" sztuki z elementów życiowych i wartości moralnych. Pozwolę sobie zwrócić uwagę na wyraźnie występujące coraz to konsekwentniejsze wyciąganie wniosków z zasady artystostwa. Przecież były usiłowania stworzenia sztuki całkowicie niezależnej od elementów i wartości życiowych — tuż przed wybuchem wojny. Sztuką miała być gra samych fantastycznych konstrukcji — taka sztuka miała być jedynie czysta i prawdziwa. Był to niewątpliwie szczyt artystostwa i wirtuozerii. Demiurgizm wirtuozostwa, będący zawsze zaprzeczeniem wielkiej sztuki.

Gdybyśmy użyli porównania, to moglibyśmy powiedzieć, że sztuka dwudziestolecia to nie jest sztuka Giotta, Michała Anioła, Leonarda da Vinci, lecz Cellinich. Świetna niewątpliwie — epatująca, dająca tysiące bodźców, lecz mała! W jej świetności wirtuozowskiej tkwią wszystkie korzenie jej braków. I w jej jakże naiwnie podkreślanej dowolności! W tej dowolności, której wszyscy wielcy artyści unikają instynktownie jak ognia.

Oczywiście, że udział artystostwa u różnych pisarzy był różny. Mam jednak wrażenie, że prawie żaden nie był od niego wolny. Ta cecha, jak mi się wydaje, jest jedynym łącznikiem między pisarzami dwudziestolecia.

Tej świetnej, ale jakże kruchej sztuki nie można przezwyciężyć wiecowymi krzykami, doraźnością i brutalnością reportażową, hurra-optymizmem i prymitywnością doznań i wzruszeń. Tym więcej nie można jej przezwyciężyć jeszcze bardziej skomplikowaną grą schematów konstrukcji i techniki w ściślejszym tego słowa znaczeniu — to wszystko przecież jest dalszym ciągiem, tylko gorszym.

Literatura dwudziestolecia jest prawdziwą sztuką. Mała sztuka może być przezwyciężona tylko przez wielką sztukę. Innej drogi nie ma. Przezwyciężą ją ci z starego i nowego pokolenia, którzy wyjdą poza zaklęty krąg wirtuozostwa i będą realizowali sztukę „objawienia życia w pięknie".

Nie jest to oczywiście łatwe zadanie. Nie wystarczy bowiem zmiana tematów i schematów formalnych. Tutaj konieczna jest zmiana całej osobowości, odrzucenie jednej hierarchii wartości i zastąpienie jej innymi, wyrośnięcie z postawy artystowskiej i dorośnięcie do postawy godnego człowieczeństwa bez zatraty umiłowania do piękna, będącego nie elementem ażyciowym czy kontrżyciowym, lecz życiem widzianym w pięknie.

Literatura dwudziestolecia międzywojennego przy takim sposobie widzenia nie jest sztuką, którą można odrzucić, przekreślić, z pogardą odsunąć. To nie jest prawda. Zasługuje ona na podziw i szacunek.

Jest to jednak sztuka, która powinna być przezwyciężona. Takie przezwyciężenie nie będzie mogło być oparte na czystej negacji, lecz wykorzysta wiele jej doświadczeń i nauki.

Tych doświadczeń i nauk jest w niej bardzo wiele — i są one nieraz bardzo ważne. Pominąć ich absolutnie nie można. Szczególnie tych, z których wynika, że artystostwo jest wróżem wielkiej sztuki. Te nauki i doświadczenia właśnie wymagają przezwyciężenia literatury dwudziestolecia.

JAROSŁAW IWASZKIEWICZ

Myślę, że głębokim błędem jest postępowanie tych, którzy korzystając z wielkich zdarzeń historycznych, oddzielających nas gęstą zasłoną od lat sprzed września 1939, odżegnują się gwałtownie od wszelkich zjawisk kulturalnych tamtej epoki i widząc błędy i zło polityczne, na karb tego zła gotowi są porachować wszystko, co się wtedy pisało i tworzyło. Gorąco sprzeciwiam się takiemu przekonaniu, może nie tyle, abym był obrońcą czasów, których sam byłem współtwórcą, ale że jestem zwolennikiem nawiązywania do pewnych tradycji w dziedzinie kulturalnej. Historia naszych ostatnich dwustu lat, posiekana na drobne okresy gigantycznymi wypadkami, tym bardziej wymaga jakiejś ciągłej podstawy, na której mogłoby się bazować nasze życie kulturalne. Ciągłość ta zresztą istnieje i stanowi trzpień, że tak powiem, naszego istnienia — nie można więc nagle z historii naszej kultury wyciąć okresu dwudziestu lat i traktować ten wycinek jak jakąś osobliwą całość, pozbawioną genealogii i konsekwencji. Historycy twierdzą, iż podział dziejów Europy na starożytne, średniowieczne i nowożytne jest czymś sztucznym i nie wytrzymującym kry-

tyki — cóż dopiero wydzielenie drobnego okresu, jak dwudziestolecie 1918 — 1939, które z perspektywy czasów utonie w ogólnym nurcie historii.

Jeżeli chodzi o sprawy kultury, a zwłaszcza literatury, to lata te są wyraźnie dalszym ciągiem lat sprzed pierwszej wojny; w początkach tego czasu dostrzegamy na naszym niebie gwiazdy pierwszej wielkości jak Żeromski, Reymont; przez całe dwudziestolecie działają i piszą Staff, Berent, wreszcie istnieje Karol Szymanowski — który co prawda nie jest pisarzem, ale jest jednym z najciekawszych i najosobliwszych zjawisk kulturalnych tej epoki. Epoka ta bowiem jest wybuchem naszej muzyki nowoczesnej — jak jest wybuchem liryki. W obu tych dziedzinach żyjemy dalszym ciągiem tamtych czasów i nic nowego tutaj się nie zaczęło.

Jeżeli chodzi o literaturę powieściową i dramatyczną, tak samo należy uważać dwudziestolecie za przygotowanie do dzisiejszej epoki. Mówi się wiele i pisze o nowych prozatorach, zbyt mało jednak podkreśla się zależność ich od pisarzy minionej epoki. A przecież nie byłoby Dygata bez Gombrowicza, Żukrowskiego bez Iwaszkiewicza, Andrzejewskiego bez Dąbrowskiej, Brezy bez Kadena, Zawieyskiego bez Nałkowskiej. Mówię to wszystko nie po to, aby umniejszać znaczenie młodszej generacji naszych pisarzy. Przeciwnie, uważam to ich trwanie w ogólnym nurcie literatury polskiej i wnoszenie nowych wartości bez zrywania z tradycją pisarską za zjawisko dodatnie. Wydaje mi się, że niewątpliwy rozkwit prozy polskiej, jaki obecnie przeżywamy, jest pozytywnym wynikiem pracy literatów dwudziestolecia.

Praca ta była przygotowaniem do tego, co było marzeniem niejednego z nas w latach dwudziestych i trzydziestych naszego wieku i o czym pisaliśmy niejednokrotnie. Chodziło mianowicie o podniesienie ogólnego poziomu pisarskiego, o stworzenie literatury kompaktnej, jednolitej i obfitej. To dopiero może sprawić, że szczyty naszego pisarstwa nie będą odosobnionymi wieżami stojącymi na płaskim polu bez łączności z ogólnym pejzażem — ale górskimi wierzchołkami całkowicie wkomponowanymi i mającymi odpowiednie otoczenie, pozwalające na traktowanie ich jako pewnego rodzaju masywu związanego z całością.

Niejednokrotnie spotykałem i u czytającej publiczności, i u pisarzy, i nawet u krytyków tęsknotę do wybitnych, wielkich dzieł literackich i uskarżanie się na ich brak w naszej współczesności. Niewątpliwie nie mamy ich teraz. Ale mamy coś więcej: wysoki poziom ogólny. To samo zjawisko obserwujemy nie tylko w dziedzinie prozy literackiej, ale i w dramacie. Nie mamy tu Wyspiańskiego, ale też nasza powojenna twórczość teatralna zerwała z „warszawskimi" komediami i dała szereg utworów wprawdzie nie genialnych, ale interesujących i stawiających umiejętnie zagadnienia społeczne i literackie. Wymienię tutaj utwory Ważyka, Świrszczyńskiej, Otwinowskiego, Flukowskiego, Korcellego, Gaycego, Grzybowskiej i innych. To ogólne narastanie naszego nurtu literackiego byłoby nie do pomyślenia bez tego, co stworzyło „dwudziestolecie". A że epoka ta nie była pozbawiona wybitnych indywidualności — świadczy chociażby i to, że pisarze tamtej epoki, przebywszy czarny

W. SZMAŃDA: W PRACOWNI

OGÓLNOPOLSKI SALON ZIMOWY W KRAKOWIE

antrakt okupacyjny, mogą się jeszcze zdobyć na dzieła leżące na szczytowym punkcie ich rozwoju artystycznego, jak np. „Medaliony" Nałkowskiej lub „Dwa teatry" Szaniawskiego.

Cała nasza współczesność kulturalna, tkwiąca korzeniami w naszej historii, wiele soków czerpie z owego wyklinanego „dwudziestolecia". Ale ma ono i swoje osobne chlubne karty. Za taką niewątpliwie uważam lirykę tamtej epoki, która ozdobnym wachlarzem rozłożyła się nad tamtymi czasami — od Staffa do Czechowicza. Umyślnie użyłem tu wyrażenia „ozdobnym wachlarzem". Dziś wydaje się o n a niektórym zbyt sztuczna, zbyt oderwana od prawdy historycznej, zbyt zawieszona w powietrzu — i to przy pomocy sztuk i sztuczek magicznych. Być może — ale niewątpliwie liryka dwudziestolecia stanowi zwarty i silny blok. A czymże byłaby liryka dzisiejsza — gdyby nie tamte zdobycze chociażby formalne?

Jednym słowem uważam, że nie powinniśmy odwracać się od tamtych czasów. Przeciwnie, wartości kulturalne są jak domy, a domy przyszłości powinny być solidnie podmurowane. Nie należy przerywać węzłów tradycji — zwłaszcza u nas. Przypatrzywszy się bliżej „dwudziestoleciu" widzimy, że jest do czego nawiązywać. A że o tych czasach da się powiedzieć także wiele złego — to dlatego, że ludzie są zawsze ludźmi i ich wysiłki i osiągnięcia nie są nigdy nieskazitelne.

STEFAN KISIELEWSKI

O TWÓRCZOŚCI KAROLA SZYMANOWSKIEGO

(1883—1937)

„...każdą mą dzisiaj skreśloną nutką składam korny a gorący hołd Temu, którego z każdym nowym dniem życia coraz wyżej czczę, coraz głębiej rozumiem: Fryderykowi Chopinowi, starając się, wedle sił, nawiązać mą pracę do tej, dla mnie jedynej w Polsce tradycji muzycznej...

...Nie należy więc w mojej muzyce szukać kosmopolityzmu, czy — gorzej jeszcze — internacjonalizmu. Można w niej znaleźć jedynie „europejskość", ta zaś nie zaprzecza polskości; mamy do niej prawo. Dzisiejsza bowiem polskość inna jest istotnie od wczorajszej: jest wolna. Poczucie owej wolności przenika mię do głębi, jest podstawą, wewnętrzną mą rzeczywistością, której żaden — w niewoli zrodzony — tradycjonalizm pozbawić mnie nie zdoła".

(Z artykułu Karola Szymanowskiego *Opuszczę skalny mój szaniec* zamieszczonego w *Rzeczypospolitej* z dn. 6. I 1923).

Nie jest dzisiaj łatwo pisać o twórczości Karola Szymanowskiego, jej znaczeniu i perspektywach w sposób obiektywny, wartościując i hierarchizując. Nie jest łatwo umieścić ją w określonej ewolucyjnej przegródce muzyki europejskiej. Twórczość ta, stylistycznie niejednolita, przechodząca przez rozmaite fazy i przemiany, cudzoziemcowi wydać się może niejasna, niedostatecznie skrystalizowana, leżąca jakby na pograniczu dwóch światów, dwóch epok. My zaś tutaj lepiej rozumiemy wszystkie jej zakręty i załamania, widząc w nich skutek owej nieustannej walki o nowy polski język stylistyczny, walki, toczonej w terenie pozbawionym niemal całkowicie „zaplecza" w postaci tradycji muzycznej, tradycji, która przekazałaby młodemu, wstępującemu w kompozytorskie szranki artyście zasoby środków wyrazu, zasoby techniczne, na jakich mógłby się w pracy oprzeć. Tradycji takiej w muzyce polskiej pomiędzy Chopinem a Szymanowskim nie było, a jeśli nawet współczesnym wydawało się, że ją mają, że twórczość kompozytorów doby poszopenowskiej osiągnęła jakieś konkretne, europejskie a zarazem odrębnie polskie znamiona stylistyczne, to przenikliwy krytycyzm i nieomylny instynkt twórczy młodego Szymanowskiego kazał mu natychmiast uznać te sugestie za złudzenia i odrzucić je od siebie.

W otaczającym go w okresie jego pierwszych kroków twórczych (w latach

1899—1900 napisał 9 *Preludiów* op. I) polskim świecie muzycznym nie znajdował młody artysta nic, do czego mógłby i chciałby nawiązać — nic takiego nie widział również w bezpośredniej przeszłości. Cofając się coraz bardziej w swych poszukiwaniach odnajdował wreszcie to upragnione źródło wielkiej oryginalnej, na wskróś polskiej a zarazem na wskróś europejskiej twórczości — w genialnym dziele Chopina. Nic więc dziwnego, że, jak sam napisał, uważa to dzieło za jedyną tradycję muzyczną w Polsce.

Ciekawą jest rzeczą, że twórczość Chopina, choć tak bardzo w Polsce apoteozowana, nie znalazła u nas w ciągu pięćdziesięciu lat po jego śmierci stylistycznych kontynuatorów, owej świty epigonów, którą wiedzie za sobą każdy niemal wielki twórca. Rewelacyjne śmiałości harmoniczne i techniczne autora Etiud, owo „rozsadzanie granic na mapie muzyki", jak to określił Schumann, nie zostały u nas, pomimo powszechnego zachwytu dla muzyki Chopina, zrozumiane ani podjęte. Wzięto z tej muzyki tylko rzeczy zewnętrzne, rytmy mazurka lub poloneza, „miękkość i słodycz" frazy oraz nieco właściwości faktury fortepianowej. Nie zauważono natomiast tych rewolucyjnych zdobyczy stylistycznych, które uczyniły Chopina niemal „Kopernikiem muzyki", poprzednikiem Wagnera („Tristan" nie mógłby chyba powstać, gdyby nie było przedtem harmonii szopenowskiej), jednym z głównych budowniczych wielkiego gmachu chromatyki. Rewelacyjne zdobycze szopenowskiego stylu były po prostu za silną dawką dla naszego ówczesnego, szarego, zgnębionego latami okupacji, walk i prześladowań politycznych środowiska muzycznego. Chopin był gwiazdą zbyt wysokiego lotu, nie mieścił się w polskich widnokręgach, oślepiał oczy do światła nie przywykłe. Zjawił się jak meteor, jak irracjonalna wprost emanacja geniuszu narodu, nie poprzedzony w Polsce żadną tradycją muzyczną, z której by mógł wyrosnąć — i po swym odejściu długo musiał czekać na kontynuatora, który wykorzystałby istotne zdobycze jego stylu.

Nie dokonał tego genialnie uzdolniony, lecz przez brak szerszych horyzontów przygaszony Moniuszko, który ukontentował się stylem „polskiego Schuberta", nie dokonał tego również szereg szacownych, ale średniej miary i mocno w możliwościach ograniczonych kompozytorów doby pomoniuszkowskiej. Na chwilę tylko zabłysła iskra świeżej twórczości, która potrafiłaby może powiązać znowu muzykę polską z Europą: iskrą tą było kilka utworów Juliusza Zarębskiego. Kilka, ponieważ bardzo wczesna śmierć nie pozwoliła temu rewelacyjnie się zapowiadającemu muzykowi rozwinąć skrzydeł.

Dopiero Mieczysław Karłowicz zrozumiał konieczność przezwyciężenia fatalnego marazmu i inercji naszej muzyki, skończenia z owym szyderczo przez Wyspiańskiego zdefiniowanym mizernym wygodnictwem: „Niech na całym świecie wojna — byle polska wieś spokojna". Karłowicz poszedł po linii przyswajania muzyce polskiej tych zdobyczy europejskiej techniki orkiestralnej i harmonicznej, od których była ona przez długie lata jakby odcięta — lecz i jemu tragiczna, przedwczesna śmierć uniemożliwiła wykrystalizowanie stylu własnego. Pozostawił dzieła wybitne, lecz w istocie bardzo zależne od twórczości symfoników niemieckich i rosyjskich.

W tej sytuacji zjawił się w muzyce naszej Szymanowski: samotny, jak Robinzon na swojej wyspie i pozbawiony wszelkich narzędzi stylistycznych — wszystko, jak Robinzon, musiał sobie konstruować sam, po prostu z niczego. Sam wypełnić miał lukę w ewolucji muzycznej polskiego stylu po Chopinie, sam tworzyć zręby nowej techniki, która znowu mogłaby sprawić, że głos muzyki polskiej — poza Chopinem w Europie niemal nie zauważonej — zabrzmiałby jednak słyszalnym, mocnym, zrozumiałym a mimo to własnym tonem w europejskim koncercie. O Chopinie powiedziano, że „podnosił ludowe do ludzkości"; podnieść polskość do europejskości — oto trud, który postanowił podjąć Szymanowski. W pracy tej nie opierał się na żadnej tradycji, nie miał żadnej pomocy — krzepić go mogła tylko twórczość Karłowicza — poza tym był samotny. Oto niekorzystne, ciężkie, arcytrudne warunki debiutu kompozytorskiego. Sprawiły one, że Szymanowski musiał w twórczości swojej dać najpierw skrót, ekstrakt niejako ewolucji muzyki europejskiej poprzedzającego go pięćdziesięciolecia. Fakt ten był ujemnym *handicapem* jego artystycznego startu; sądzę, że gdyby artysta tej miary trafił na odpowiedniejsze, bogatsze i sprzyjające warunki, gdyby miał od razu bazę w postaci materiału technicznego przygotowanego przez poprzedników — znacznie prędzej doszedłby do własnego stylu i znacznie więcej pozostawiłby dzieł pełnowartościowych.

Zjawisko to zresztą w sztuce polskiej nie nowe: brak zdrowej, jednolitej tradycji kulturalnej, ciągłe kataklizmy, okresy pustki i marazmu przerywające linię artystycznej ewolucji sprawiły, że wielcy nasi twórcy musieli siedmiomilowymi skokami doganiać przemiany dokonywujące się w Europie. Faktem bowiem stwierdzonym — choć nie bardzo dla nas miłym — jest, że należąc bezspornie do rodziny narodów o kulturze zachodniej, rzadko kiedy jesteśmy pierwszymi tej kultury budowniczymi i to raczej przez jednostki wyjątkowo genialne, nieproporcjonalnie niemal do ogólnego obrazu naszego społeczeństwa, wielkie jak Kopernik czy Chopin. Źródła przemian kultury europejskiej są — jak dotąd — poza nami. Odbicie tych przemian u nas jest zjawiskiem wtórnym — jesteśmy stale spóźnionymi konsumentami kultury europejskiej — nie jej współproducentami.

I tak konflikt klasyków z romantykami, na Zachodzie rozłożony na wiele lat, u nas streścił się do poetyckiej polemiki Mickiewicza z Jędrzejem Śniadeckim w „Balladach i Romansach"; Słowacki wędrował od Szekspira i Byrona, zmieniał style i formy, owijał się „bluszczowato" koło wielkich twórców Zachodu, chcąc — w skrócie — przejść całą linię ewolucyjną poezji europejskiej swego okresu. Poeci ci byli również samotni — bo poprzedzała ich luka; luka, jaka zarówno w polskiej literaturze jak i muzyce wytworzyła się pomiędzy rozkwitem „wieku złotego", okresem polskiego renesansu, a czasami nowożytnymi — od późnego klasycyzmu i romantyzmu poczynając.

Mało który Polak wie, że mieliśmy swój wiek złoty i w muzyce; wielu ludziom nic nie mówią nazwiska Szarzyńskiego, Gomółki, Jarzębskiego, Mielczewskiego, Pękiela i szeregu innych. Rozkwit naszej kultury muzycznej w epoce

Renesansu jest jednak faktem stwierdzonym i zaksięgowanym w historii muzyki i kultury europejskiej. Paralelizm rozwoju różnych dziedzin sztuki jest tu uderzający i dobitnie świadczy na korzyść tezy o jednolitości życia kulturalnego.

Paralelizm ten zresztą rozciąga się i na inne dziedziny życia społecznego. Można to stwierdzić, niekoniecznie akceptując w całej rozciągłości tezy dialektyki marksowskiej, uzależniającej w stu procentach ewolucję kulturalną od przemian gospodarczych. Faktem jest, że wtórnej, przerywanej i „skracanej" linii rozwojowej kultury polskiej odpowiada pełna luk i paradoksalnych przeskoków historia gospodarki. Cały na przykład wielki okres liberalizmu i młodego, ekspansywnego kapitalizmu u nas streścił się do lat niewielu — reakcja na kapitalizm w świecie, który go przeżył we wszystkich jego fazach, naturalna i zrozumiała — u nas wisi w próżni, jest jakby bez korzeni. Podobnie jak „Ballady i Romanse" Mickiewicza, będące reakcją na naukową mądrość osiemnastowieczną, której, prawdę mówiąc — było u nas tak niewiele. Zawsze spóźnieni — musimy przeskakiwać — to, jak dotąd, nasz pech narodowy. Ale wróćmy do Szymanowskiego.

Skazany niejako na cofnięcie się stylistyczne o lat pięćdziesiąt, jak biegacz, rozpoczynający bieg o wiele metrów z tyłu za innymi, w swych pierwszych *Preludiach*, wydanych w roku 1905, nawiązał Szymanowski do tej jedynej, jaką widział, polskiej tradycji muzycznej, do Chopina, ale do Chopina „unowocześnionego", przetworzonego przez wczesną twórczość Skriabina. Chopin i młody Skriabin stali u kolebki *Preludiów* op. 1. Tymczasem w centrach europejskiej muzyki inne już wiały wiatry; w tyglach stylistycznych laboratoriów inne topiono metale. „Ośrodki dyspozycyjne" z Berlina i Monachium przesuwały się do Paryża i Moskwy; ideał stylistyczny — od chromatyki do diatoniki, od romantyzmu do — nowoczesnego neoklasycyzmu. Wielki gmach romantycznej chromatyki, wznoszony, rozbudowywany i komplikowany po Chopinie przez Liszta, Wagnera, Regera, Straussa, Skriabina dochodził już do swego ostatniego piętra — dalej budować się nie dało. Drabina się skończyła, trzeba było wynaleźć inną drogę. Drogę tę przeczuwali już kompozytorzy „Potężnej Gromadki" z Mussorgskim i Rimskim-Korsakowem na czele — ich ożywczym tchnieniem owiani rozpoczęli swą pracę Ravel i Debussy, podważając chromatykę i tonalność od strony najmniej oczekiwanej, a w prostocie samego pomysłu wybranej genialnie — od strony diatoniki i gamy całotonowej. Wczesny Debussy wykazywał jeszcze koneksje z romantykami — miał jakieś wspólności harmoniczne ze Skriabinem na przykład. Natomiast Ravel jednym skokiem znalazł się na nowym gruncie, postawił rewelacyjnie nowy, krańcowo odmienny ideał estetyczny: miast skomplikowania systemu współbrzmień — lekceważąca chromatyczne zawiłości paradoksalna prostota; miast rozbudowanej naukowo logiki harmonii alterowanej — nowy intuicyjny ład jednolitości brzmieniowej i barwy; miast ekshibicjonizmu i patosu — powściągliwy ideał bezosobowego rzemiosła, szlifierskiego, obiektywizującego, klarownego „métier". Jednocześnie w dalekiej Moskwie szykował się już do skoku człowiek epoki, przyszły „ojciec

modernizmu" Igor Strawiński, który w swej genialnej twórczości zużytkował odkrywcze sugestie Francuzów (to nie przypadek, że kompozytor ten przyjął obywatelstwo francuskie i zamieszkał w Paryżu) dając pełny, mieniący się jak wachlarz obraz dążeń swego okresu. I oto, w przełomowym momencie przecięcia się dwóch epok, wydaje Karol Szymanowski pierwsze *Preludia*, utwory, zarówno w swych założeniach estetycznych jak i w swych środkach bez reszty przynależne do zmierzchającej epoki neoromantyzmu.

Znowu więc polski anachronizm? (anachronizm zresztą tylko z punktu widzenia areny międzynarodowej, bowiem jak na polskie stosunki muzyczne, zapóźnione w rozwoju o dwa okresy, *Preludia* były muzyką olśniewająco świeżą i twórczą). Niewątpliwie jedną z przyczyn eklektyzmu stylistycznego *Preludiów* była opisana powyżej sytuacja Szymanowskiego, zapełniającego lukę powstałą w polskiej muzyce po śmierci Chopina. Nie można jednak zamykać oczu na fakt, będący moim zdaniem kluczem do właściwego zrozumienia muzyki Szymanowskiego i jej stanowiska na przełomie epok, na fakt mianowicie, że Szymanowski zarówno z temperamentu jak i z palety środków muzycznych, jakimi się posługiwał (typ frazy, okrągłej, płynnej, przypominającej *unendliche Melodie*, zamiłowanie, przynajmniej w dwóch pierwszych fazach twórczości, do harmonii ciężkiej, „piętrowej", gatunek faktury instrumentalnej, zamiłowanie do pieśni i do ekshibicjonistycznej programowości) — bliższy był epoce romantyzmu niż neoklasycznym sugestiom Ravela. Co za tym idzie — większa część jego twórczości bliższa jest duchowi muzyki germańsko-skriabinowskiej niż romańskiej.

Twierdzenie to do niedawna jeszcze uchodziłoby zapewne za herezję. Dzisiaj, gdy w perspektywie dziesięciu lat, które upłynęły od chwili śmierci kompozytora, zapoznajemy się z reakcją zagranicy na jego twórczość, stwierdzamy, że w większej swej części jest tam ona oceniana jako przynależna do epoki romantyzmu (w Polsce, mam wrażenie, pierwszy odważył się na takie definitywne stwierdzenie Zygmunt Mycielski).

Niewątpliwie Szymanowski kolosalną swą wrażliwością i wszechstronnyni smakiem obejmował wszystko, co się we współczesnej mu muzyce europejskiej działo i uważał za swój obowiązek przetrawić to, zasymilować i muzyce polskiej przyswoić, mimo to na wszystkich, tak różnolitych fazach jego twórczości, aż do ostatniej, najściślej narodowej i najdalszej od „germańskiej metafizyki" widać wyraźnie piętno romantyzmu (z konieczności posługiwać się muszę tym słowem, bardzo wieloznacznym i więcej literackich niż muzycznych sugestii zawierającym), widać dążność do oddania za pomocą odpowiednich środków muzycznych subiektywnego, personalnego emocjonalizmu i nastrojowości. Szymanowski to niewątpliwie człowiek z nieco innej epoki artystycznej niż ta, w której mu żyć wypadło: bliższy był na pewno ekstatycznej mistyce Skriabina niż bezosobowym ideałom Ravela, który mawiał chętnie, że wulgarną rzeczą jest odtwarzać w sztuce swoje wnętrze, przeciwnie — artysta winien wyjść poza siebie, tworzyć i kontemplować struktury obiektywne, istniejące poza nim. Jeśli chodzi o subiektywizm i emocjonalizm, był Szymanowski niewątpliwie

bliższy romantycznym tendencjom pięćdziesięciolecia poszopenowskiego w Polsce niż neoklasycznym tendencjom nowej epoki. Wyjątkiem w Polsce pod tym względem był wspomniany już przeze mnie Zarębski, o wyjątkowo, jak na ówczesne nasze upodobania, „francuskich" tendencjach, uwidocznionych zwłaszcza w *Kwintecie,* utworze w swym prekursorstwie stylistycznym przypominającym Emanuela Chabrier, który przeczuł nową muzykę tak, jak Artur Rimbaud przeczuł nową poezję. Jeśli natomiast chodzi o precyzję i wszechstronność techniki, o kult *métier* — był Szymanowski niewątpliwie w opozycji do lenistwa, niezdarności i ciasnoty, cechujących wielu naszych muzyków, którzy w istocie niczego nie nauczyli się od Chopina. W trakcie walki o nową, europejską technikę kompozytorską popadał Szymanowski często w taki gniew przeciw osłoniętemu pseudoromantycznymi hasłami dyletantyzmowi i beztalenciu, że zdarzało mu się wypowiadać zdania pozornie sprzeczne z indywidualistyczno-emocjonalnym charakterem jego muzyki. Do takich zdań należało słynne powiedzenie, którym bardzo zgorszył wielu kołtunów: „Dla mnie twórczość muzyczna jest po prostu rozwiązywaniem problemów matematycznych — niczym więcej". Oczywiście — tak nie było. Cytowane zdanie to po prostu wyraz „szewskiej pasji" kompozytora skierowanej przeciwko tym wszystkim, którzy brak solidnej postawy technicznej, wiedzy i dyscypliny usiłowali zamaskować frazesami o „duchowej treści" muzyki. Nie ma sztuki bez dyscypliny technicznej — dzięki temu hasłu był Szymanowski bliski Francuzom spod znaku Ravela, w ogóle jednak entuzjastyczny stosunek kompozytora do francuskiego *métier* trzeba ujmować pod pewnym specjalnym kątem widzenia. Nie zapominajmy, że Szymanowski był nie tylko twórcą, który oddziaływuje przez swe dzieła, był również człowiekiem głęboko uspołecznionym, wychowawcą i przewodnikiem całej generacji kompozytorów, zdającym sobie dokładnie sprawę z doniosłości roli, jaką na siebie przyjął, roli ambasadora europejskości w naszym świecie muzycznym. Gdy kierował oczy młodych w stronę Paryża, gdy apoteozował francuską lekkość, prostotę, ekonomię powściągliwość, chłodny umiar, klasyczną przejrzystość, niejeden z przeciwników zarzucał mu obłudę, wskazując, że jego własne dzieła bynajmniej tych wszystkich właściwości nie wykazują, że jest w nich i germańska ciężkość i zawiłość i barokowy nadmiar środków i „histeryczna" emocjonalność i niezdrowe przerafinowanie. Ta pozorna rozbieżność między teorią a praktyką kompozytorską nie była w istocie wynikiem obłudy. Sądzę, że Szymanowski był po prostu człowiekiem innej epoki niż jego wychowankowie, że był „przeniesionym we współczesność romantykiem", lecz jego bystry umysł, wspaniała intuicja i wrażliwość wskazywały mu nieomylnie drogę, którą podąży muzyka. Jako twórca — umiejąc zużytkować materiał zaczerpnięty z wszelkich technik i stylów — pozostał zawsze wierny swojej indywidualności, wyrosłej na głębokim podłożu narodowego temperamentu, wszak piętno owego specyficznie polskiego „romantyzmu" wyciśnięte jest na wszystkich jego utworach, choćby diametralnie różniących się techniką czy zewnętrznym stylem. Jako wychowawca czy nauczyciel młodych natomiast wystrzegał się wsączania im merytorycznych, indywidualnych sugestii, ograni-

czając się do wskazania drogi, na której mogli zdobyć obiektywne podstawy konieczne do twórczości: technikę, dyscyplinę, dobry smak.

Twórczość Szymanowskiego, w której, jak Słowacki w poezji, przeorał i przetrawił wszystkie zdobycze stylistyczne współczesnej mu muzyki, owijał się jak bluszcz wokół tego lub owego kompozytora, pod którego wrażeniem w danym okresie się znajdował, poszukiwał tworzywa tematycznego w najrozmaitszych regionach (muzyka góralska i kurpiowska, obok tego motywy egzotyczne, wschodnie, próba zrekonstruowania jakiejś, fikcyjnej zresztą, muzycznej prasłowiańszczyzny itd.), twórczość, w której natchnień poetyckich zaczerpywał z poezji najrozmaitszych krajów i najrozmaitszych epok — w istocie wydaje mi się znacznie bardziej jednolita, niż to się dzisiaj na ogół sądzi.

Widzę tę twórczość jako gorączkowe poszukiwanie coraz to nowego tworzywa, coraz to nowej palety środków, potrzebnych dla wyrażenia wciąż tej samej, niezmiennej, bardzo głębokiej i specjalnej, ale wyraźnie skrystalizowanej indywidualności. Ta wewnętrzna niezmienność, ukryta pod zewnętrzną zmiennością, pod pewnym nawet, wynikłym z ogromnej wrażliwości, giętkości i chwytliwości rozwichrzeniem — jeszcze bardziej kojarzy mi postać Szymanowskiego ze Słowackim.

Twórczość Szymanowskiego dzieli się zazwyczaj — z grubsza — na trzy okresy: pierwszy „romantyczny", germańsko-skriabinowski *(Preludia, Wariacje b-moll, Etiudy* op. 4, *Sonata skrzypcowa,* dwie pierwsze *Sonaty fortepianowe, Uwertura Koncertowa, II Symfonia,* pieśni — mniej więcej do op. 22); drugi — „impresjonistyczny" *(III Symfonia, I Koncert Skrzypcowy, Mity, Maski* i *Metopy, Etiudy* op. 33, *Pieśni Muezzina* itp. aż do op. 46); wreszcie — okres ostatni, „narodowy" i ludowy, zawierający m. in. *Mazurki, Stabat Mater, Harnasie, Pieśni Kurpiowskie, IV Symfonię* i *II Koncert Skrzypcowy.*

Oczywiście — podział ten jest nazbyt schematyczny. Są dzieła, których wyraźnie zaliczyć do któregoś z okresów niesposób (*Król Roger*) — tym niemniej w ogólnych zarysach podział taki daje pojęcie o ewolucji twórczej Szymanowskiego. Tylko — powtarzam — pomimo dużych rozpiętości stylistycznych pomiędzy poszczególnymi dziełami jedność tej twórczości wydaje mi się większa, niż to się na ogół mniema. Różnice stylistyczne są duże, lecz jednolitość postawy emocjonalnej i nastrojowej, pewna duszność i przesubtelnienie, powiedziałbym — przeornamentyzowanie tej muzyki — to cechy niewątpliwie stałe, pozwalające w paradoksalnej na pozór zmienności środków dojrzeć jedną indywidualność duchową i artystyczną, tak jak widzimy ją zarówno w „Ojcu zadżumionych" jak w „Beniowskim" i w „Królu Duchu".

Pierwszy okres twórczości Szymanowskiego — to niewątpliwie okres ulegania silnym i sugestywnym wpływom germańskiej neoromantyki i Skriabina. Przemożny wpływ Ryszarda Straussa widać zwłaszcza w *Uwerturze Koncertowej.* O okresie drugim zwykło się mówić, że uległ w nim Szymanowski z kolei wpływowi muzyki francuskiej, w pierwszym rzędzie impresjonistów. Jest to niewątpliwie po części prawda. W kolorystyce i harmonii utworów tego okresu

dużo widzimy wpływów francuskich — lecz wpływów tego rodzaju, że nie przeszkadzają one kontynuacji romantyczno-nastrojowego gatunku twórczości, zapoczątkowanego w okresie poprzednim. Rzecz znamienna, że sięgnął tu Szymanowski raczej do Debussy'ego, swoją nastrojowością bliższego romantyzmowi, niż do chłodnego, neoklasycznego Ravela. *Trzecia Symfonia* i *I Koncert Skrzypcowy* to w istocie kontynuacja skriabinowskiej ekstatyczności, wyposażonej jeszcze w impresjonistyczną barwność i śmiałość harmoniczną. Lecz zasadnicze właściwości formalne pozostały bez zmiany: tematyka „opływowa", nie kończąca się, giętka linia frazy, pozbawionej wyraźnych punktów przestankowych, harmonia raczej chromatyczna, forma kapryśna, bezkształtna, całość owiana jakąś nadwrażliwością — niemal kobiecą. W *Mitach* bierze górę impresjonizm, ale swoisty, bardzo emocjonalny i poetyczny, harmonia i tutaj „piętrowa". Duży odskok stylistyczny stanowią *Etiudy* op. 33, eksperymentalne studia, w których kompozytor próbuje sobie przyswoić ekscentryzmy i śmiałości radykałów muzycznych w typie np. „wczesnego" Bartoka.

Trzeci okres — okres „narodowy" — przyniósł niewątpliwie krystalizację stylu twórczego, najbardziej uniezależnionego od sugestii neoromantycznych. Sięgnięcie do krzepkich rytmów ludowych, do fraz wyraźnie zbudowanych, jasnych i przejrzystych, uproszczenie harmonii dało w efekcie pewne „uklasycznienie" tej muzyki. Lecz i tutaj w istocie obca jest Szymanowskiemu wszelka kostyczność, „nowa rzeczowość", klasyczna suchość i obiektywizm. Celem pozostał w dalszym ciągu personalny emocjonalizm, którego potężne wyładowania mamy w *Stabat Mater* czy *Litanii*, lub miękka, subtelna nastrojowość *Pieśni Kurpiowskich* czy *Mazurków*. Cel pozostał romantyczny, mimo że środki zapożyczone bywały nierzadko od nowoczesnych „pożeraczy romantyzmu".

Wyjątek pod tym względem stanowią *Harnasie*, utwór niewątpliwie charakterem swym, fakturą i orkiestracją w twórczości Szymanowskiego wyjątkowy, nawiązujący bezpośrednio do Strawińskiego. Dużą rolę odegrała tu zapewne i tematyka góralska, której jędrność i siła narzuca takie a nie inne rozwiązania muzyczne. W każdym bądź razie znakomity ten utwór najbliższy jest atmosferze ówczesnego europejskiego „modernizmu", nie ma w nim owej ornamentacyjnej duszności, przerafinowania i przesubtelnienia, jakie wieje z wielu innych dzieł Szymanowskiego, za to dużo orzeźwiającej świeżości i męskiej siły.

Przy okazji *Harnasiów* warto powiedzieć parę słów o ludowości w twórczości Szymanowskiego. Szymanowski przeciwny był manierze nadużywania cytat z fokloru i uważaniu tego za probierz, czy dana twórczość jest czy nie jest narodowa. W istocie odrębność narodowego temperamentu w sztuce nie może zależeć wyłącznie od posługiwania się motywami ludowymi. Ravel i Debussy nie używali francuskich motywów ludowych, bardzo natomiast interesowali się folklorem hiszpańskim — mimo to nikt przytomny nie będzie odbierał im prawa do „francuskości".

Szymanowski mawiał, że do folkloru góralskiego pociągnęła go egzotyczna niemal odrębność i pierwotna dzikość tej muzyki, odbiegającej znacznie od folkloru reszty Polski. Niewątpliwie tak było, toteż nie uważam wcale, ażeby *Harnasie*

były bardziej „polskie" od innych dzieł kompozytora, raczej nawet, w swej polifonicznej technice i instrumentacji à la Strawiński wydają się utworem bardziej uniwersalistycznym niż inne. Temperament narodowy, sądzę, odciska swe piętno na twórczości niezależnie od tego, czy autor posługuje się jako tworzywem motywami ludowymi swego narodu czy też rezygnuje z nich na rzecz muzyki bardziej absolutnej lub nawet zgoła tematycznie obcej. W utworach Szymanowskiego dopatruję się piętna tego temperamentu, które odcisnęło się na wszystkich okresach jego twórczości, nawet tych, kiedy chętniej posługiwał się jako tworzywem motywami wschodnimi niż folklorem polskim.

Interesuje nas stale problem, jakie jest stanowisko twórczości Szymanowskiego w ogólnej hierarchii światowej, czy przypadkiem olbrzymia rola zapładniająca i inspirująca, jaką odegrał on w historii naszej muzyki, nie każe nam przeceniać obiektywnych walorów jego dzieła na ogólnym tle współczesnej muzyki europejskiej. Otóż niewątpliwie Szymanowski przez swoje specyficzne położenie między dwoma epokami oraz przez ów *handicap*, jakim była konieczność dogonienia stylistycznych ewolucji europejskich, nie zajął w rzędzie twórców europejskich pozycji należnej tak potężnemu talentowi. Pomimo wielkiej popularności niektórych jego utworów *(Mity, Nokturn* i *Tarantella)* trzon jego twórczości pozostał dla świata niemal nieznany. W krajach romańskich nie lubią go za ciężkość, za „mglistą germańską metafizykę", w hitlerowskich Niemczech ganiono go za „zwyrodniały radykalizm"; dla Ameryki jego gatunek stylistyczny jest za mało wyraźny — nie wiadomo co o nim sądzić; dla Rosji jest nazbyt elitarny, niemal arystokratyczny. W sumie — ten „romantyk współczesności" nie miał dotąd na światowych rynkach muzycznych sprzyjającej koniunktury. Nie przesądza to sprawy, że wobec ogólnie obserwowanego we współczesnej twórczości muzycznej nawrotu do emocjonalizmu Szymanowski może pewnego dnia zostać „odkryty" i stać się rewelacją. Odgrywa tu oczywiście rolę i sprawa propagandy: tak jak nigdy nie rozumiałem, dlaczego na całym świecie gra się uwerturę do *Sprzedanej Narzeczonej* Smetany, a nie gra się świetnej *Bajki* czy *Flisa* Moniuszki, tak samo pojąć nie mogę, dlaczego wszędzie w Europie słyszy się słabą suitę *Hary Janos* Kodyly'ego, a nie znakomite, efektowne i błyskotliwe *Harnasie*. To już jednak kwestia „łutu szczęścia", którego, jak wiadomo, Polakom zawsze brakuje.

Niewątpliwie na Szymanowskim zaciążyła owa „wtórność" i „bluszczowatość" jego muzyki, owa masa widocznych wpływów i zależności, która powierzchownemu obserwatorowi nie pozwoli uznać go za twórcę miary najwyższej. A jednak — w jego osobowości, w jego giętkim, bystrym a zarazem gruntownym intelekcie, we wszechstronności jego uzdolnień, obejmujących obok muzyki literaturę, poezję, krytykę, filozofię, sprawy społeczne, we wrażliwości, z jaką reagował na wszelkie przejawy współczesnego życia, żarzyła się niewątpliwie iskra genialności — była to na pewno jedna z najdoskonalszych, najbogatszych, najhojniej przez naturę wyposażonych indywidualności, jakie wydał naród polski.

W tej wszechstronności i wrażliwości krył się może zarodek jego dramatu

twórczego; niezdolność do absolutnej koncentracji muzycznej, ciągłe apelowanie do poezji, szukanie natchnień w innych sztukach, nieustanna szarpanina; choroba i przedwczesna śmierć nie pozwoliły mu powiedzieć ostatniego słowa. Pozostawił dzieło nierówne, kapryśnie poszarpane. Choć całe życie tęsknił do klasycyzmu i prostoty, w niewielu tylko utworach dane mu było te ideały osiągnąć. Jest w jego twórczości jakiś zastanawiający niepokój intelektualny, który gna go wciąż po wirażach przemian stylistycznych paradoksalnymi drogami od Chopina do Strawińskiego. Wszystko chce poznać, przetrawić, zasymilować — dla Polski, dla muzyki polskiej, za której dalsze losy czuł się odpowiedzialny. Istotnie — rola jego w dzisiejszym rozwoju naszej twórczości była ogromna: wychował całe pokolenie kompozytorów, którym wskazał drogę do polskości — europejskiej. Można o nim powiedzieć jak o Kazimierzu Wielkim, że „zastał Polskę drewnianą, a zostawił — murowaną". Młode pokolenie twórców nie poszło na ogół jego drogami stylistycznymi. Nurt ewolucji artystycznej skierował się inaczej — Szymanowski w swej nieomylnej intuicji przewidywał to zresztą. Lecz dziś, w dziesiątą rocznicę śmierci autora *Stabat Mater,* powiedzieć można na pewno, że ideał kultury narodowej a zarazem europejskiej, który on postawił, jest ideałem całego współczesnego pokolenia kompozytorów.

STEFAN SZUMAN

O SPRYCIE

W życiu trzeba być zaradnym. Każdy człowiek dorosły musi sam dbać o sprawy swoje i swojej rodziny. Wychowanie szkolne powinno być o tyle praktyczne, by dzieci zawczasu uczyły się zaradności. Społeczeństwo (państwo) dba o pokolenie najmłodsze (dziatwę i młodzież), które jeszcze nie może zapracować na siebie (udzielając w tym zakresie rodzicom pewnej pomocy) i powinno też zabezpieczyć egzystencję ludziom chorym i starym. Poza tym jednak państwo nie może się zajmować losem każdego obywatela z osobna i wystarczy, jeżeli zapewni każdemu możliwości pracy zarobkowej, pracy dostatecznie się opłacającej, a dla społeczeństwa pożytecznej.

W każdym społeczeństwie znajdzie się zawsze pewien procent ludzi niepraktycznych i nieporadnych i mniej lub więcej niedołężnych i niezręcznych, gdy chodzi o ich powodzenie i o własny ich interes. Są to ludzie poza tym nieraz bardzo wartościowi. W każdym społeczeństwie wyodrębnia się poza tym pewien odsetek ludzi szczególnie zaradnych, sprytnych i niezwykle praktycznych, którzy doskonale dają sobie radę w każdej sytuacji, a w walce o byt i we współzawodnictwie społecznym szybko zdobywają korzystne dla siebie stanowiska. Są to poza tym zwykle ludzie przemyślni, przedsiębiorczy i sprężyści i dlatego powodzi się im również ekonomicznie lepiej niż innym. Natura obdarzyła ludzi bardzo różnymi zdolnościami w najróżniejszych dziedzinach. Trzeba przynieść ze sobą na świat pewien specjalny rodzaj uzdolnienia, by być w życiu nieprzeciętnie praktycznym, zaradnym i sprytnym. Każdy człowiek chciałby być zaradnym i sprytnym w miarę swoich potrzeb i ambicyj, ale nikt nie jest ani zaradny, ani sprytny ponad miarę swoich zdolności i możliwości.

Społeczeństwo potrzebuje jak najwięcej zaradnych ludzi i jest dobrze, gdy posiada również pewien odsetek ludzi wyraźnie sprytnych — byleby owi ludzie, wybitnym sprytem obdarzeni, nie byli tylko wyłącznie egoistycznie sprytni. Jednostka posiada różne zdolności. M. i. posiada zdolności umysłowe, które trzeba podtrzymywać, pogłębiać i dalej rozwijać zarówno we własnym jej interesie, jak w interesie społeczeństwa, w którym żyje, oraz w interesie kultury, która ukształtowała jej umysł. Zaradność jest zdolnością, ale wychowanie

może się w wielkiej mierze przyczynić do tego, by nawet u osób bardzo przeciętnie pod tym względem uzdolnionych wytworzyła się dostateczna i społecznie pożądana zaradność życiowa. Pewien spryt życiowy może się również wykształcić — przez doświadczenie. W trudnych sytuacjach wielu ludzi wykazuje więcej sprytu, niż się można było spodziewać. Wybitny spryt jest jednak czymś w rodzaju talentu, który się przynosi ze sobą na świat. Natura obdarza wybitnym sprytem tylko niewielu ludzi. Zagadnienie społeczne i wychowawcze odnośnie sprytu jest zupełnie inne niż odnośnie zaradności: wychowanie musi mianowicie dbać o to, by spryt był użytkowany dla celów społecznie dodatnich i w służbie społeczeństwa, a nie służył wyłącznie egoistycznym ambicjom i interesom jednostki.

Omówimy trzy zasadnicze wypadki górowania jednostki nad otoczeniem, w których ona wygrywa swoją sprawę, nie mając ku temu jeszcze innych właściwych uprawnień. W pierwszym wypadku zwycięża ona brutalną siłą, w drugim otrzymuje, co zechce, za pieniądze, w trzecim osiąga swój cel przebiegłością i sprytem.

W wypadku pierwszym działa prawo przemocy i bezwzględnego pchania się naprzód istot fizycznie wzgl. energetycznie — silniejszych. Ludzie, którzy radzą sobie w ten sposób, posługują się — jak się potocznie wyrażamy — „łokciami" a niekiedy „pięścią". W brutalnej walce o byt ulegają zarówno jednostki, jak społeczeństwa słabsze. Każdy człowiek powinien dbać o dobry stan fizyczny swoich mięśni i o swoją tężyznę. Ludziom zniewieściałym i słabeuszom nie przysługuje prawo, by silniejsi ustępowali im zawsze z drogi. Niech każdy wie o tym, że musi praw swoich bronić — nawet siłą, gdy to będzie konieczne. Społeczeństwa też muszą być fizycznie, ekonomicznie i militarnie silne, by nie ulec przemocy. Ale siła nie jest wartością sama w sobie. Siła służy, niestety, częściej złemu niż dobremu. Siła częściej krzywdzi, niż pomaga. Moc na świecie powinna służyć budowaniu a nie ujarzmianiu i wyzyskiwaniu słabszych. Słabsi przeważnie nie są gorsi. Odnosi się to zarówno do jednostek jak do narodów.

Drugi sposób, w jaki jednostki — a również klasy społeczne i narody — górują w walce o byt, opiera się na posiadaniu d o s t a t e c z n y c h zasobów materialnych (majątek, kapitał), dzięki którym można sobie zdobyć każdą usługę i podporządkować sobie innych ludzi we własnym egoistycznym interesie (jednostki, klasy, narodu). Przemoc tego rodzaju nazwiemy krótko „przemocą kapitalistyczną". Z tym złem przede wszystkim walczyła i walczy demokracja i w obecnej chwili dziejowej notujemy właśnie jej zwycięstwo — bliskie ostatecznego urzeczywistnienia na wszystkich frontach. Demokracja ma na celu m. i. taki podział dóbr ekonomicznych, by nikt za pieniądze nie mógł wyzyskiwać innych ludzi i czynić ich sługami swoich egoistycznych interesów. Ten kto ma więcej pieniędzy na pewno nie jest lepszy od tego, kto ma ich mało. Demokracja zniosła przywileje ludzi majętnych i klas posiadających (kapitalistycznych); korzystać z dóbr kultury, z średniego i wyższego wykształcenia mogą nie tylko ci, których stać na opłacenie drogich szkół, po-

trzebnych książek, miejsc w teatrach i na koncertach itp. W przyszłym ustroju ludzkości pieniądz przestanie być potężną siłą w rękach uprzywilejowanych jednostek i klas. Wartości kulturalne i umysłowe nie mogą być towarem, który się nabywa — lub nie — zależnie od ilości posiadanych pieniędzy. Współzawodnictwo w społeczeństwach dzisiejszego i jutrzejszego dnia nie może już iść po linii indywidualnych zdolności w umiejętności zdobywania pieniędzy i majątku (kapitału), który prawie w każdej dziedzinie życia dawał jednostce niezasłużone przywileje. W społeczeństwach demokratycznych każda jednostka musi mieć możność zadbania o swój osobisty los, tzn. zapewnienia sobie i rodzinie dobrych warunków ekonomicznych, odpowiedniego stanowiska, powodzenia, awansu itp. Ale powodzenie społeczne jednostek nie może zależeć tylko od stopnia ich przemyślności, przedsiębiorczości i ekonomicznej zaradności. Jednostki powinny móc zdobyć sobie taki stopień uznania i osiągać w tym stopniu powodzenie w życiu, w jakim ich efektywna (społecznie i kulturalnie przydatna) praca posiada określoną wartość. Poza tym niewątpliwie powinny być odpowiednio cenione możliwości talentu, zalety umysłu i cnoty charakteru poszczególnych ludzi.

Podobnie jak przemoc i pieniądz, służy niektórym jednostkom do zdobycia przewagi nad innymi ludźmi i do zyskania dla siebie niezasłużonych przywilejów — ich spryt. Gdy idzie o zdobycie stanowiska i posady, o zrobienie dobrego interesu czy o łatwy zysk — ludzie sprytni górują nad innymi, mniej sprytnymi. Sprytne posunięcie wymaga inteligentnej pracy umysłowej, ale spryt osiąga swoje cele na ogół nie nakładem tzw. „rzetelnej" pracy, lecz właśnie jakimś sprytnym, pomysłowym, zawsze trochę chytrym „posunięciem" lub „przesunięciem". Wszyscy ludzie pragną jakoś „ułatwić sobie" życie i starają się być sprytni; ale tylko ludziom naprawdę sprytnym udaje się ta sztuka Spryciarze wkładają znacznie mniej wysiłku i pracy w to, do czego dążą, a jednak potrafią prędzej osiągnąć to, czego pragną, i uzyskać dla własnej korzyści znacznie więcej niż inni. Tam gdzie ordynarna przemoc nie daje się stosować, gdzie nawet złoto nie otwiera bram, tam zawsze jeszcze prześlizgnie się spryt i on właśnie zwycięży. Spryt jest bronią ostrą i elastyczną jak cienka klinga, która znajduje przesmyk nawet w bardzo gęstym i dobrze spojonym opancerzeniu. Ludzie bardzo sprytni bywają bardzo niebezpieczni — ponieważ potrafią swoim sprytem osiągnąć, co zechcą. Ludzie sprytni — i to „przeważnie sprytni" — przyzwyczajają się do spryciarstwa i chcieliby już wszystko osiągać tylko sprytem. Nadmiar sprytu staje się społecznie szkodliwy; ludzie „obdarzeni" nim liczą już tylko na to i z powodzeniem unikają obowiązków i pracy, która obciąża innych obywateli. Spryciarz unika ciężkiej pracy i potrafi znaleźć „lekki zarobek" — bo jest sprytny. Ludzie sprytni mogą być bardzo produktywni, a w wielu dziedzinach życia społecznego i ekonomicznego nie byłoby twórczej przedsiębiorczości bez pomocy ludzi obdarzonych sprytem wysokiej klasy. Ale nagminnym zjawiskiem w naszych czasach jest raczej spryt o małym wymiarze, pospolity wśród różnego rodzaju podróżujących szabrowników, handlujących różnym towarem tandeciarzy, pokątnych giełdziarzy,

prowincjonalnych karierowiczów, zamaskowanych mąciwodów, zakapturzonych pseudoideowców itp. Mały i zawsze nieco brudny spryt tych jednostek jest — nie inaczej jak kapitalizm — rodzajem wyzysku ludzi pracujących uczciwie, chodzących „prostymi drogami" i tworzących szare, skromne, ale realne wartości społeczne.

Każde społeczeństwo posiada garstkę ludzi nieprzeciętnie sprytnych a równocześnie ideowych i etycznie wartościowych, społecznie bardzo cennych, oraz mniejsze lub większe zastępy egoistycznych i mało pożytecznych wzgl. wręcz szkodliwych spryciarzy, których zawodem jest zarabiać sprytnie i łatwo — kosztem uczciwej i poczciwej głównej masy społeczeństwa.

Spryt jest zjawiskiem natury psychologicznej i głównie z tego punktu widzenia zamierzam się nim zająć w niniejszej rozprawie. Spryt ucieleśniony w ludziach wybitnie i niepospolicie sprytnych i w spryciarzach wszelkiego rodzaju jest równocześnie pewną siłą i potęgą, która kształtuje życie ekonomiczne i kulturalne społeczeństw. Zagadnienia psychologiczne sprytu uzyskują swój właściwy wyraz dopiero na tle zestawienia ujemnych i dodatnich funkcji sprytu w życiu jednostek i całych społeczeństw.

Z psychologicznego punktu widzenia spryt jest rodzajem inteligencji. Inteligencja służy człowiekowi do dwóch różnych celów; zależnie od nich możemy przeprowadzić rozróżnienie między tzw. inteligencją poznawczą (gnostyczną) i inteligencją zaradczą (pojęcie to nie pokrywa się z tzw. inteligencją praktyczną). Spryt jest pewną charakterystyczną odmianą tej drugiej inteligencji.

Inteligencja poznawcza, czyli gnostyczna, służy człowiekowi do umysłowej orientacji w rzeczywistości, w której przebywa. W rzeczywistości tej orientuje się on poza tym instynktownie, podobnie jak zwierzęta. Orientacja umysłowa wytworzyła się w człowieku w ciągu długich wieków kształtowania się kultury i cywilizacji. Wielkie znaczenie dla tego procesu miały dwa momenty: praca ręczna i wytwarzanie narzędzi oraz mowa artykułowana, którą człowiek stworzył i udoskonalił („Świat, życie, człowiek", 1947. Praca zespołowa. Rozdział ostatni: Stefan Szuman: „O istocie rozwoju psychicznego"). Umysłowa orientacja człowieka w świecie stała się możliwa dzięki temu, że wytworzył on w swojej świadomości wyodrębnione wyobrażenia i pojęcia najróżniejszych rzeczy, stanów rzeczy, czynności rzeczy (i istot) i stosunków między rzeczami i nadał im nazwy. Dzięki tym nazwom właśnie wyodrębniły się one jasno w umyśle i stały się przedmiotami myśli, dążącej do rozpoznania i określenia natury i właściwości każdej rzeczy i związków rzeczy między sobą.

Orientacja umysłowa dąży do poznania rzeczywistego stanu rzeczy, czyli do poznania rzeczywistości. Umysł człowieka uzdolniony do czynności poznawczych (gnostycznych) kształtuje się i rozwija coraz bardziej dzięki doświadczeniu, które pozwala mu odkrywać najróżniejsze związki zachodzące między rzeczami oraz, m. i., przewidywać, co nastąpi w określonych warunkach. Inteligencja gnostyczna człowieka przenika więc rzeczywistość i czyni ją zrozumiałą dla umysłu. W swej dążności do poznawania rzeczywistości umysł

M. JAREMIANKA: AKT

OGOLNOPOLSKI SALON ZIMOWY W KRAKOWIE

jest nastawiony na wytworzenie sobie prawdziwych pojęć o tym, co jest. Inteligencja poznawcza — jak się potocznie wyrażamy — „szuka prawdy" j zajmuje się „poznaniem prawdy".

Spryt, w gruncie rzeczy, ma bardzo mało wspólnego z inteligencją gnostyczną. Człowiek sprytny, co prawda, musi być przenikliwy i dobrze orientować się w sytuacjach i ludziach, nad którymi chce zapanować — jednak zainteresowania umysłu sprytnego nie mają charakteru poznawczego. Bo sprytnemu nie chodzi o to, co można sprytem poznać, lecz o to, co przy jego pomocy można uzyskać. Spryt należy do tak zwanej inteligencji zaradczej, o której wspomniałem już poprzednio.

Według najbardziej rozpowszechnionej definicji (Stern) inteligencja polega na zdolności przystosowania się do nowych sytuacji przez odpowiednie do celu posługiwanie się umysłem. Według tego określenia inteligencja jest jednym ze sposobów dawania sobie rady (zwiemy to zaradnością) w sytuacjach życiowych. W sytuacjach takich umysł pracuje nie po to, by poznawać, lecz po to, by obmyśleć nowe i skuteczne sposoby opanowania sytuacji. Umysł pracuje w tym wypadku nad techniką przezwyciężenia tych trudności, na jakie natrafia aktywność, dążąca do określonego celu. Zastanawiamy się nad sposobem rozwiązania danego zadania. Stojąc przed takim zadaniem musimy znaleźć i wymyślić skuteczne sposoby.

Zwierzęta nie myślą i nie posługują się inteligencją tak jak człowiek. One przystosowują się instynktownie do tych sytuacji, do których ich organizm (ich instynkt) jest przystosowany. Przystosowanie umysłowe (inteligentne) jest u człowieka możliwe dzięki temu, że posiada on wyobraźnię i może w niej przedstawić sobie na próbę różne możliwości i sposoby znalezienia wyjścia z danej sytuacji i rozwiązania danego zadania. Inteligencja zaradcza polega zatem na aktywności uwewnętrznionej (zinterioryzowanej), bo obmyślenie sposobów rozwiązania danego zadania jest w rezultacie niczym innym jak szukaniem, znajdywaniem i przepróbowywaniem w wyobraźni tych właśnie sposobów postępowania, jakie można by realnie zastosować. Inteligencja zaradcza jest zatem zdolnością i umiejętnością skutecznego posługiwania się umysłem w tych wypadkach, w których trzeba sobie radzić i przezwyciężać nieoczekiwane trudności; i to właśnie takie trudności, z których tylko pomysłowość ludzkiego umysłu znajduje wyjście. Praca inteligencji zaradczej polega więc przede wszystkim na pomysłowej inwencji, obmyślającej sposoby radzenia sobie w sytuacji mniej lub więcej trudnej. W takich sytuacjach trzeba — jak się potocznie wyrażamy — coś „wykombinować", a ludzi zaradnych i sprytnych nazywamy też „kombinatorami". Na tzw. „kombinacjach" polega właśnie pomysłowość w zakresie inteligencji zaradczej.

Spryt ludzki jest niczym innym jak wyostrzoną zaradnością umysłową specjalnego rodzaju. „Kombinator" i „spryciarz" znaczy prawie że to samo. Natomiast „człowiek inteligentny" i „człowiek sprytny" — to już nie to samo! Każdemu przyjemnie, gdy pochwalimy jego inteligencję i gdy stwierdzimy, że jest inteligentny (wzgl. niezwykle inteligentny). Inaczej jest ze sprytem. Gdy się

mówi o kimś, że jest bardzo sprytny, wtedy mówi się to na ogół z pewnym podziwem, a nawet z pewną zazdrością, ale rzadko kiedy z uznaniem. Spryt przynosi ludziom korzyści, ale nie koniecznie zaszczyt. Toteż ludzie chętnie popisują się swoją tzw. „inteligencją", natomiast są raczej skłonni ukrywać swój spryt. Ludzie bardzo sprytni nie są lubiani, bo się ich boimy. Śmiejemy się niekiedy z ludzi, którym nie dopisuje potrzebny spryt, ale nie cieszymy się wcale, gdy ktoś wykazuje go bardzo dużo. Dobrze jest, gdy uczeni, księża, pedagogowie, artyści są inteligentni, ale nie koniecznie jest dobrze, gdy są sprytni. Gdy mówią: sprytny uczony, sprytny sędzia, sprytny ksiądz, sprytny pedagog, sprytny artysta — wtedy mówią raczej coś złego o danym człowieku. Przymiotnik „sprytny" nie razi natomiast w zastosowaniu do takich zawodów jak: kupiec, adwokat, polityk itp. Wszystko to ma swoją przyczynę i wskazuje na to, że „inteligentny" i „sprytny" to jednak nie to samo.

Nie od rzeczy będzie zastanowić się nad pochodzeniem terminu spryt — w języku polskim [1]. Słowo to pochodzi niewątpliwie od wyrazu łacińskiego „spiritus". W religii chrześcijańskiej posługujemy się wyrazem „spiritus sanctus" w znaczeniu — „duch święty". Łaciński wyraz „spiritus" przyjął się w języku francuskim i przekształcił się tu na wyraz „esprit", który oznacza już coś zupełnie innego, a mianowicie umysł lotny, dowcipny, świetny. Sądzę, że do Polski wyraz „esprit" przedostał się wraz z kulturą francuską (w XVII i XVIII w.). Francuzi imponowali wówczas niewątpliwie lotnością i świetnością swego umysłu i dowcipu mniej pod tym względem wyrobionym Polakom. Imponował im francuski „esprit", a że z takim „esprit" szła często w parze mniej lub więcej przebiegła i sprytna zaradność, więc po przekształceniu francuskiego wyrazu „esprit" na polskie „spryt" wyraz ten nabrał znaczenia nowego, jakiego nie miał w języku francuskim. Dodajmy w końcu — na marginesie — że wzniosłe słowo łacińskie „spiritus" zmieniło u nas tak dalece swoje znaczenie, że jako „spirytus" oznacza okowitę do picia i palenia. Termin „spryt" powstał w języku polskim, bo był potrzebny do określenia pewnej charakterystycznej właściwości umysłu.

Przechodzimy z kolei do próby dokładniejszego określenia pojęcia „spryt". Jeżeli spryt jest rodzajem inteligencji zaradczej, a nie jest po prostu zaradczą inteligencją, to musi on posiadać pewne charakterystyczne cechy, które go od takiej inteligencji odróżniają. Są to, jak sądzę, przede wszystkim cechy następujące:

Spryt staje się szczególnie potrzebny w sytuacjach niezwykłych i trudnych, w których już tylko z jego pomocą można sobie poradzić. W takiej sytuacji znalazło się np. społeczeństwo polskie w czasie okupacji. W tych nieoczekiwanych i ciężkich warunkach można było walczyć z okupantem tylko podstępnie, a Polacy wykazywali na ogół dużo sprytu — w znaczeniu pozytywnym — gdy chodziło o zmylenie czujności wroga, o wyswobodzenie i uratowanie ludzi

[1] Nie biorę odpowiedzialności za powyższy rodowód terminu „spryt", bo się na tych rzeczach nie znam. Przypuszczam jednak, że pochodzenie tego wyrazu jest rzeczywiście takie, jak to wyłożono powyżej.

uwięzionych, o znalezienie dostępu do tajemnic politycznych i wojskowych, starannie przez Niemców ukrywanych, o przygotowanie działań sabotażowych, dywersyjnych i zamachowych itp.

Sprytu — i to przede wszystkim sprytu — wymagała też walka o zwykły kawałek chleba dla siebie i dla rodziny i o to, by nie zostać uwięzionym i wysłanym do obozu. Wiadomo też, że w obozach koncentracyjnych mogły przeżyć długo tylko takie jednostki, które posiadały (poza odpornością fizyczną na głód i choroby) nie tylko niezłomną wolę wytrwania i twardy, silny charakter — ale też pewną umiejętność dawania sobie rady w nieludzko ciężkich warunkach obozowych. W sytuacjach bardzo trudnych a równocześnie niezwykłych, spryt — i czasem tylko spryt — ratuje ludzi. Mniej sprytni nie znajdują wyjścia i giną. Spryt jest zatem zdolnością umysłową, która się aktualizuje bardzo intensywnie dopiero w niezwykłej potrzebie. Spryt jest bronią w walce o byt, a ludzie sprytni są lepiej przystosowani do trudnych i niebezpiecznych sytuacyj życiowych niż mniej sprytni.

Spryt jest jednak poza tym także orężem, który — jak chyba nic innego — zapewnia powodzenie w walce konkurencyjnej. Sprytem górują ludzie — okazyjnie — nad sytuacją. Ale — habitualnie — spryt znajduje swoje zastosowanie raczej w stosunkach międzyludzkich i służy do tego, by osiągnąć korzyści w konkurencji z mniej sprytnymi, za ich mimowolnym pośrednictwem, a nieraz także ich kosztem. Spryt — jak się wyrażamy -- „wykorzystuje" nie tylko sytuacje, ale przede wszystkim mniej sprytnych ludzi, jako że ich dystansuje i wyprzedza w pogoni za powodzeniem i korzyścią. Owo „wykorzystywanie" nie koniecznie musi być chytre czy niegodziwe. Człowiek sprytny mimo woli korzysta ze swojego sprytu, a nadużywa go dopiero wtedy, gdy się to dzieje z czyjąś krzywdą. Ponieważ jednak ubiegając się o jakiekolwiek korzyści zawsze mamy do czynienia z partnerami, współzawodnikami, rywalami, przeciwnikami lub wrogami, spryt więc polega właśnie na umiejętnej ocenie ich zdolności i możliwości, w szczególności ich słabizn, ułomności i punktów zaczepnych — i na zastosowaniu odpowiedniej taktyki właśnie w stosunku do nich. Spryt liczy się przede wszystkim z rodzajem i stopniem sprytu współzawodników i przeciwników i tych wszystkich osób, które mogą (czy mają) nam wyświadczyć — mimo woli czy świadomie — takie czy inne usługi. Inteligencja ludzi sprytnych stara się przede wszystkim przeniknąć ludzi znajdujących się w polu ich działania i obrać stosowną (sprytną) taktykę, zależnie właśnie od tego rozpoznania.

Spryt polega na grze, na przemyślanej i świadomej grze, w której należy poprzednio zebrać wszystkie potrzebne dane. Sprytne rozegranie partii liczy się z przeciwnikiem jeszcze bardziej niż z sytuacją. Sprytna gra wymaga wielkiej czujności; przy sprytnej rozgrywce partnerzy obserwują się przenikliwie, starając się to ukryć. Sprytna gra musi być zręczna, bystra, pomysłowa, lekka. Sprytna gra jest grą „sprytnych posunięć", „nieoczekiwanych sposobów", „zaskakujących pociągnięć" i każdy sprytny pomysł liczy się nie tylko z sytuacją, ale w szczególny sposób liczy się z partnerem.

Spryt m. in. tym właśnie różni się od zwykłej inteligencji, że jest rozgrywką kon-

kurencyjną z umysłami współzawodniczącymi, które stara się prześcignąć. Najczęściej, oczywiście, spryt wybitny a zaborczy rozgrywa swe partie z partnerami znacznie słabszymi. Ludzie inteligentni, ale do sprytnych rozgrywek niezdolni lub nieprzysposobieni, rzadko w nich uczestniczą. Trzeba bowiem dużej dozy ambicji i egoistycznej zapobiegliwości w różnych swoich sprawach, by wykształcić w sobie habitualną postawę człowieka sprytnego — wzgl. spryciarza — w stosunku do życia i do otoczenia. Spryt stosowany w wypadkach koniecznych jest czymś innym niż spryt habitualny, którym niektórzy ludzie żyją na codzień. Ludzie inteligentni stają się nadmiernie sprytni, gdy są nadmiernie chciwi i ambitni. Inteligencję posiada się z przyrodzenia, a usprawnia się ją przez naukę i doświadczenie życiowe; spryt spotykamy często u ludzi o umyśle bardzo zręcznym, ale raczej ubogim. Spryt wykształca się szczególnie u wszelkiego rodzaju karierowiczów, którzy wciąż „pchają się" naprzód, przy czym spryt oddaje im podobne usługi, jak ludziom innego typu łokcie.

Spryt jest więc, najczęściej, inteligencją interesowną i to właśnie dyskredytuje umysły sprytne w opinii publicznej. Poza tym ludzie sprytni nie są lubiani z innych jeszcze względów. Spryt nie gra w otwarte karty; gdyby swe karty rozłożył, wtedy przestałby być sprytem. Człowiek sprytny nie zdradza swych zamiarów przedwcześnie i kryje się z tym, co myśli i planuje. Stara się on też ukryć nawet to, że posiada niebezpiecznie dużo sprytu, co się jednak przeważnie nie udaje, bo — jak pisze la Rochefoucauld — „zdarza się prawie zawsze, że kto używa chytrości, by się zakryć z jednej strony — odsłania się z drugiej". Spryt zaczepno-zaborczy, stosowany we współzawodnictwie wszelkiego rodzaju między ludźmi, polega na studiowaniu ukrytym sytuacji, na badaniu i ocenianiu ukrytym przeciwnika, na ukrytym wypracowywaniu planów i pociągnięć oraz na nieoczekiwanym przystępowaniu do dzieła w chwili przez spryciarza przygotowanej. Spryt obronny, na odwrót, polega na tym, by się nie dać zaskoczyć i zawsze być przygotowanym, względnie, by się bardzo szybko zorientować i od razu sobie poradzić. Spryt jest giętką zaradnością rozumu — zaradnością zręczną i sprężystą.

Poza tym spryt jest czujnością wyczekującą dobrej okazji i tym samym zajmuje postawę zbliżoną do chytrości. Chytrość polega na działaniu ukrytym a podstępnym. Podstęp zaś polega na wprowadzaniu kogoś w sytuację nieoczekiwaną a niekorzystną dla niego, w której stanie się słabszy od przeciwnika i pokonalny. Spryt, póki nie operuje podstępem, nie jest jeszcze niegodziwą chytrością. Ale człowiek postępujący sprytnie z innymi ludźmi postępuje jednak zawsze o tyle chytrze, że umyślnie nie zdradza się z tym, co myśli i planuje — na korzyść swoją i tym samym przeważnie na niekorzyść tych ludzi, od których to czy owo uzyskuje za pomocą swojego sprytu. Spryt jest zawsze nieco podejrzaną zaletą umysłu.

W rezultacie możemy stwierdzić, że chociaż jest dobrze posiadać pewną dozę sprytu i pomimo, że trzeba być trochę sprytnym, by sobie jakoś radzić w życiu, spryt najczęściej nadużywa rozumu dla egoistycznych celów jednostki. Na ogół społeczeństwo mało ma korzyści z ludzi żyjących nie ze swej pracy

lecz ze sprytu. Wybitny spryt niektórych ludzi może być niebezpieczny dla ich otoczenia, a mali, przeciętni spryciarze żyją raczej na koszt społeczeństwa.

Społeczeństwo potrzebuje jak najwięcej ludzi inteligentnych, bystrych, światłych i wykształconych. Ludzie wybitnie sprytni są także potrzebni, ale — po pierwsze — nie potrzeba ich zbyt dużo, a — po drugie — ich spryt tylko wtedy zasługuje na uznanie, gdy jest społecznie przydatny.

Spryt jest bowiem moralnie niebezpieczny dla tych, którzy są nim obdarzeni, jeżeli równocześnie brak im innych zalet charakteru i umysłu. Ludzie sprytni ulegają łatwiej wykolejeniu i deprawacji charakteru niż ludzie tak zwani poczciwi. Przemyślność u ludzi sprytnych prowadzi bowiem łatwo do chytrości, skrytość umysłu do fałszu, umiejętność przewidywania do przebiegłości, zapobiegliwość do wyrachowania, sprytna gra do podstępu.

Spryt oszałamia tych, którzy go posiadają. Istnieją ludzie sprytni, którzy cenią swój spryt nade wszystko. Są to ci ludzie, którzy wyłącznie jemu zawdzięczają wszystko to, co posiadają i którzy równocześnie nie posiadają nic poza tym, co zdobyli własnym sprytem. Spryt ułatwia życie i daje „realne" korzyści, ale spryt nie bogaci umysłu, nie rozwija zdrowej osobowości. Spryt nie jest ukoronowaniem inteligencji, lecz raczej jest jakąś jej boczną odnogą, spełniającą specjalne funkcje w życiu jednostek i społeczeństw. Gdy spryt nad wszystkim innym bierze górę, wtedy powstaje osobowość czcza i małoduszna. Bowiem ludzie, którzy nade wszystko uwielbiają spryt i tylko jemu ufają, tracą wiarę we wszystko inne. Ostatecznie człowiek nie po to żyje, by jakoś sprytnie się przez życie przewinąć. Spryciarze dają zły przykład. Sprytnie coś zdobyć znaczy zdobyć coś w sposób przemyślny i łatwy. Ale to, co zostało osiągnięte po prostu sprytem, nie posiada tej samej wartości, jaką mają zdobycze naszej wytrwałej, uczciwej, systematycznej pracy. Praca, zarówno fizyczna jak umysłowa, buduje i tworzy wartości. Spryt tylko je sobie przywłaszcza.

Każde społeczeństwo powinno się zastanowić nad tym, czy chce mieć obywateli, którzy posiadają wartości przez nich samych wypracowane, czy też takich, którzy je sobie tylko tanim kosztem przywłaszczają.

S P R A W Y I T R O S K I

OGOLNOPOLSKI SALON ZIMOWY W KRAKOWIE

HELENA BLUMÓWNA

Mamy już drugą ogólnopolską wystawę współczesnej sztuki i usiłujemy ustalić pewien ałokształt jej rozwoju w czasie okupacji i w latach powojennych. Pisałam o pierwszej wytawie warszawskiej na łamach *Tygodnika Powszechnego* i *Twórczości* (nr 7/8, 1946), sprawozdanie z aktualnego *Salonu Zimowego* umieściłam w *Tygodniku* i starałam się zawsze łojść do wniosków ogólniejszej natury. Mam jednak przeświadczenie, że to, co dane nam yło oglądać na obu wystawach, nie może wystarczyć do ustalenia pełnego obrazu sztuki olskiej. W pamięci mojej tkwią bowiem dzieła artystów, którzy niewątpliwie zadecydują dużej mierze o ostatecznym jej wyrazie. Chodzi o dzieła artystów polskich, którzy w czasie vojny znaleźli się poza granicami kraju. Nie chcę wymieniać nazwisk, gdyż przez oddalenie yloletnie niejedno się w ich sztuce zmieniło; pewne jest jednak, że przedstawiają wartości, których trudno by nam było zrezygnować. Mam na myśli przede wszystkim Tadeusza Poworowskiego.

Drugą ważną, ciągle jeszcze nie dość znaną pozycję stanowi twórczość zmarłych lub abitych w czasie wojny artystów. Nie mówię już o tak wybitnych jak Boznańska, Pankiewicz, Wittig, których twórczość już przed wojną można było uważać za zamkniętą. Mam na myśli nazwiska innych, jak Tytus Czyżewski, Wacław Wąsowicz, Kamil Witkowski, a z młodszych Henryk Wiciński i Osostowicz, przy czym bynajmniej nie uważam tej isty za zamkniętą. Tyle mówi mi moja pamięć. Widziałam wiele obrazów Czyżewskiego znam różne jego okresy: kubizm a nawet surrealizm, przepyszne klasyczne martwe natury — ecz twórczości jego nie umiałabym zdefiniować, choć wiem, że był to artysta, który wyprzedzał w niejednym wielu malarzy pretendujących dziś do prymatu w polskiej sztuce. W zapomnienie poszło świetne malarstwo Wacława Wąsowicza, którego rozwój uzmysławiam obie dziś dokładniej. Wyszedł on z formizmu, by dojść do realizmu, o którym się dziś tyle ówi. Tuż przed wybuchem wojny wystawił obraz, który był sensacją Warszawy. Wąsowicz marł tragicznie w czasie wojny. Gdzie jego dorobek?

Moderniści dzisiejsi, którzy mają tyle oporów do pokonania, też mają swą historię w Polsce swoich prekursorów. Pokazanie dzieł tragicznie zmarłych młodych artystów, Wicińskiego Osostowicza, wniosłoby wiele nowych elementów w ustalenie rozwoju sztuki polskiej.

Krytyk sztuki, w przeciwstawieniu do historyka sztuki, który ogranicza się do sztuki przeszłości, ma podwójne zadanie. Nie tylko rozpatruje i rejestruje dzieła aktualnie powstające, le musi decydować, które z nich są naprawdę istotnie związane z duchem swego czasu i stanowią jego wyraz. Historyk sztuki ma zadanie ułatwione, bowiem pod wpływem dystansu at selekcji dokonuje się łatwiej i w wielkiej mierze jest ona już dokonana. Krytyk na równi artystami, którzy tworzą dzieła, jest związany z procesem artystycznym, bierze w nim udział, choć w inny sposób. Jego wrażliwość artystyczna jest tym seismografem, który rejestruje drżenia epoki. Nie wiem więc, czy wołanie krytyka o ten lub inny kierunek sztuki może mieć uzasadnienie; pierwsze słowo mają chyba sami artyści. Zadaniem krytyka sztuki est pochwycić je i sygnalizować.

Uwagi te nasunęły mi się, gdy rozmyślałam nad ustaleniem kierunków panujących w aktualnym malarstwie polskim.

Nie łatwo przyjdzie zdefiniować twórczość poszczególnych artystów. W Polsce poza formizmem, która to nazwa zresztą określa różnorodne zjawiska artystyczne (późniejszy strefizm Chwistka był raczej wyczynem intelektualnym, a unizm Strzemińskiego był sprawą bardzo specyficzną) nie było deklaracji żadnego „izmu", jak to miało miejsce na zachodzie, zwłaszcza w Paryżu, w latach międzywojennych przede wszystkim. Polska przejmowała raczej idee

z Zachodu, głównie z Paryża, i sposób ich adaptacji decyduje o jej wyrazie artystycznym. Stąd wielkie znaczenie samej indywidualności twórczej, która decyduje o wartości dzieła sztuki. Zwłaszcza w latach wojennych, gdy oddaleni byliśmy od wszelkich podniet zewnętrznych, rola indywidualności artystycznej staje się u nas tym donioślejsza. Operowanie bowiem różnymi „izmami" ułatwia może porozumienie, ale prawdziwie twórczej jednostki nie może zamknąć w obrębie jakiegoś jednego programu, zwłaszcza gdy przychodzą do głosu elementy pewnej odrębności. Naszym zadaniem będzie właśnie wykazanie owej odrębności polskiego malarstwa.

Malarstwo polskie, jakie znamy z aktualnych wystaw, jest przedmiotowe i przeważa w nim zagadnienie koloru. Stwierdzenia jego przedmiotowości nie uważałabym za istotne, gdyby ostatnio nie odezwały się głosy domagające się realizmu w sztuce. Godny uwagi jest zwłaszcza manifest Kantora i Porębskiego (*Twórczość*, nr 9, 1946), który również zapowiada nadejście realizmu. Czytamy w nim: „czeka nas życie pełne, bo z uwzględnieniem wszystkich ludzi i wszystkich warstw społecznych — tym więcej twórcze, odkrywcze, z koncepcją śmiałą, świeżą i młodą. Dlatego przedmiotu rzeczywistości nie możemy teraz podglądać przez dziurkę od klucza analizy spektralnej, ale musimy go podnieść i pokazać". Tak więc dwa różne obozy ideologiczne domagają się realizmu; trzeba teraz tylko odczekać, jaką postać przybierze on w dziełach artystów.

W malarstwie polskim ostatnich lat przejawia się duże poczucie rzeczywistości; nie ma w nim, poza wysiłkami Strzemińskiego, żadnych dążeń wyłącznie abstrakcyjnych. Widoczne to jest nawet w obrazach młodych. Wprowadza ono temat, co nie pozostaje bez wpływu na ukształtowanie formy (Teresa Tyszkiewiczowa, Marek Włodarski). Fakt ten może mieć duże znaczenie dla malarstwa przyszłości.

Najważniejszą sprawą jest jednak zagadnienie koloru. Nie jest ono wyłączną domeną post-impresjonistów, ponieważ w syntetycznej kolorystyce Zbigniewa Pronaszki doszło do najsilniejszego natężenia. Pierwszorzędne znaczenie zachowuje kolor również w malarstwie młodych, a zwłaszcza u Jaremianki. Mamy więc ważne problemy do rozpatrywania. Powróćmy jednak do ostatniej wystawy.

Na pierwszy plan wysuwa się malarstwo Zbigniewa Pronaszki, który wystawił trzy obrazy. *Śpiewający arlekin* jest niewątpliwie jednym z najwyższych osiągnięć w twórczości tego znakomitego artysty. Barwa syntetyczna, uniezależniona od wszelkich efektów oświetlenia czy wibracji — Pronaszko był zawsze jak najbardziej oddalony od impresjonizmu — staje się składnikiem konstrukcji obrazu. Działanie barwy w obrazach Pronaszki ma cechy absolutne, gdyż — aczkolwiek związana z przedmiotowością motywu — barwa posiada swą własną autonomię. Znaczenie jej jako czynnika formalnego decyduje o jej obecności w obrazie. Ale nie ma w obrazach Pronaszki z tego powodu żadnego schematu ani oschłości; układ plam i płaszczyzn barwnych przedstawia się dla naszego oka przekonująco i oczywiście.

Pociągnięcia pędzla są u Pronaszki śmiałe, syntetyzujące — barwa mieszana na palecie. Plama o ile się zaznacza wyraźniej, nie ma samoistnego znaczenia; istnieje ona przez współzależność, ale nie przez wzajemne oddziaływanie, które powodować może wibracja. Pronaszko działa przez większe zespoły barwne, które traktuje w sposób różnorodny, dla zaznaczenia ich odrębności. Jest mu to potrzebne dla celów konstrukcji obrazu. Syntetyczne bowiem zespoły barw są elementami konstrukcji obrazu. Tak więc Pronaszko łączy myśl konstrukcyjną z nowymi osiągnięciami kolorystycznymi.

W *Śpiewającym arlekinie* mamy dwa elementy barwne: zimny, w różnych odcieniach fioletu i zieleni w samej postaci arlekina, kształtowanej dużymi, śmiałymi pociągnięciami pędzla, oraz ciepły, w brunatnozłotawych tonach tła i gitary. Partia ta traktowana jest bardziej spokojnie i równomiernie. Przeplatanie tych dwóch elementów barwnych daje w kompozycji złożoną arabeskę rytmiczną o pełni życia.

W *Portrecie Żony* zespoły barwne ujęte są w układ bardzo przejrzysty, ustępujący wgłębnie od bukietu czerwonych kwiatów na planie pierwszym do brunatnozłotawego tła na planie dalszym. Przez układ tych zespołów barwnych, pozostając ściśle w ramach płaszczyznowości, uzyskał artysta wrażenie bogato ukształtowanej głębi. Obraz ten napawa widza wrażeniem spokoju i zupełnego opanowania przestrzeni.

Inny element przychodzi do głosu w *Portrecie Wasilkowskiego*. Pronaszko buduje tu obraz na wyraźnych dysonansach, zestawia śmiało barwy trudne, brutalne; czerwień beretu na głowie i ostre tony żółte w fotelu; błękit w bluzie portretowanego malarza daje na tło niebiesko zielonawe; ponadto wprowadza partię bardzo kontrastową w zasłonie przecinającej obraz ukośnie w tonach czerwieni i niebieskich. Obraz ten przez swą kontrastowość i deformację sta

owi odmienny akcent w obecnym stadium twórczości Pronaszki. Gdy w niedawnym portrie Zawieyskiego uzyskał przez mądry układ zespołów barwnych *maximum* ekspresji, w portrie Wasilkowskiego zależy mu widocznie na wywołaniu innego wrażenia, nie głębi wyrazu, le mocy i siły. *Śpiewający arlekin* zawiera również niewątpliwie elementy wyrazu. Są one ednak bardziej utajone i dogłębne, gdy w portrecie malarza Pronaszko „bierze" widza od ierwszego wejrzenia.

Twórczości Pronaszki nie można związać z żadnym zdecydowanym prądem. Artysta ten ałe swe życie idzie własnymi drogami, a dla realizowania swych koncepcji korzysta ze zdoyczy sztuki współczesnej, które w jego adaptacji nabierają swoistego znaczenia.

Adam Marczyński zmierza również do konstruowania obrazów przy pomocy elementów barnych. Jednak u niego elementy barwne są innej natury niż u Pronaszki. Marczyński przeszedł rzez kubizm, więc konstruuje formę o zdecydowanej bryłowatości przy pomocy umiarowych lam barwnych, układanych na płaszczyźnie obrazu. Nie ma u niego tej absolutnej czystości olorystycznej, która cechuje malarstwo Pronaszki, jest za to określona bryłowatość form. Dycyplinę kubistyczną znać w *Martwej naturze*, która jest najbardziej płaszczyznowo traktoana pośród ostatnich obrazów Marczyńskiego. Natomiast w *Pracowni* podejmuje problem głębnego rozczłonkowania przestrzeni, pozostając jednak zawsze w ramach dwuwymiarowoci płaszczyzny obrazowej. Można w tym obrazie określić dokładnie układ ustępujących lanów, które również składają się na konstrukcję obrazu. Marczyński daje tu koloryt silnie asycony. Natomiast w *Pejzażu* koloryt jest bardziej ściszony. Niewątpliwie malarstwo Marzyńskiego posiada piętno silnej i odrębnej indywidualności i należy do najcenniejszych przeawów współczesnej sztuki polskiej.

Problem przestrzenności podejmuje przede wszystkim Wacław Taranczewski, którego twórzość zaliczyć można do najbardziej zastanawiających fenomenów. Problem przestrzenności wielkich kompozycjach o bardzo złożonych motywach był stałym przedmiotem zaintereowań tego artysty już w latach przedwojennych; ostatnio skierowało go to nawet do wieliego malarstwa ściennego. Przy rozwiązaniu swej przestrzeni odrzuca Taranczewski oczywicie zasady perspektywy linearnej oraz system równomiernego traktowania płaszczyzny, tóry wprowadził impresjonizm. Artysta organizuje swoją przestrzeń i zamkniętą głębię przez kład motywów formalnych oraz kolorystyczne natężenie. Posługuje się liniami i kreskami awsze barwnymi, określającymi zarysy przedmiotów lub oznaczającymi ich natężenie kolostyczne. Barwność ich nie jest jednolita, o jej natężeniu decyduje położenie w przestrzeni; ząd na planie pierwszym barwy silne, zdecydowane, które w miarę oddalenia się przestrzenego uspokajają się i ściemniają.

Zagadnieniom ściśle kolorystycznym poświęca się Taranczewski w *Martwej naturze*, która yróżnia się na tle wystawy swą odrębnością. Koloryt jej jest również syntetyczny, ograniizony do kilku barw róży, błękitu, szarych i liliowych, oraz komponentów. Traktowany est w dwóch planach; stołu z martwą naturą i tła ożywionego motywem ornamentalnym. rzenikanie się tych dwóch planów, współdziałanie elementów barwnych, oto zagadnienie brazu. Stoimy wobec sprawy czysto formalnej, której problematyka nawiązuje do wielkich agadnień współczesnego malarstwa. U Taranczewskiego widać naprawdę twórczy wysiłek rzede wszystkim w chęci opanowania przestrzeni przy pomocy nowoczesnych zdobyczy oraz ogłębianie problematyki barwnej, nie tylko dla niej samej, ale właśnie z troską o zorganiowanie planowości obrazu. I to nawet wtedy, gdy — jak w *Martwej naturze* — dominuje agadnienie koloru. Obraz ten sprawia, że zaliczyć musimy Taranczewskiego do najwybitiejszych współczesnych kolorystów polskich.

Odmienny stosunek do zagadnienia koloru spotykamy w ostatnich obrazach Eugeniusza ibischa. Artysta jest obdarzony dużą wrażliwością kolorystyczną. Ta wrażliwość doprowadziła go do spojrzenia skrajnie analitycznego. Stąd jego oszołomienie i podporządkowanie ię wizji barwnej oraz oparcie się o pierwotne założenia impresjonizmu. Ujęcie bardzo odlalone od dzisiejszej problematyki, a nawet stanowcze potępione jako przebrzmiałe w przolujących środowiskach artystycznych. Przypuszczać należy, że stadium obecne jest czymś rzejściowym w bogatym dorobku Eibischa. Przyczyny tego stadium widzę w bezpośrednim rzeżyciu przez artystę krajobrazu śląskiego, z jego bogatą a tak odmienną kolorystyką. ednak *Pejzaż z Kudowy* (stanowczo najlepszy obraz Eibischa na wystawie) nie jest już ylko wyrazem bezpośredniego przeżycia krajobrazu. Artysta sprowadza całe oszałamiające o bogactwo kolorystyczne zawarte w przyrodzie do kilku tonów ciemnych (błękitu, zieleni nieco jaśniejszej czerwieni), ożywionych żywszymi, które są odpowiednikami nastroju przyrodzie. Nastrój wyrażony jest jedynie barwami, a więc czynnikami czysto malarskimi.

Czyżby obraz ten miał zwiastować jakiś nowy zwrot w twórczości Eibischa, w której ostatnio widać było jakieś znużenie i niezdecydowanie?

Inaczej rzecz się ma z malarstwem Jana Cybisa, którego znaczenie na tle postimpresjonizmu należy wreszcie ustalić. Na wystawie reprezentowany jest Cybis przez dwa dawne pejzaże z roku 1939 i *Martwą naturę* z r. 1945. Zestawienie to pozwala na obszerniejszą charakterystykę. Niewątpliwie Cybis skorzystał z bogactwa środków, które ukształtowały postimpresjonizm; ale należy artystę wyodrębnić od tej zamkniętej już w sobie doktryny malarskiej. Gdyby bowiem Cybis pozostawał tylko w jej kręgu, musiałby podpaść pod anatemę, którą — w imię dalszego rozwoju artystycznego — rzuca się dziś na wszystkie pochodne impresjonizmu.

Cybis z r. 1939 związany był nie tylko z barwną zjawą świata, która stanowiła więcej niż jego analizę spektralną, ale wiązał swe przeżycie kolorystyczne integralnie z całą przyrodą, którą obejmowało jego oko. Stąd nie obojętny mu jest motyw, przy czym, rzecz charakterystyczna, artysta obiera niepozorne, skromne motywy pejzażu wiejskiego: jakiś dom, obejście, ale zawsze łącznie z większym wycinkiem krajobrazu. W jego obrębie kształtuje Cybis swój świat malarski, o którym decyduje jednak wyłącznie jego wartość kolorystyczna.

Barwa jego nie ma egzystencji niezależnej. Wyczuwa się w niej podkład materialny, coś więcej nawet niż tylko oparcie się o przedmiotową ważność. Są to wszystko elementy dalekie od impresjonistycznych założeń i dlatego ścisłe wiązanie Cybisa z postimpresjonizmem jest pomniejszaniem jego znaczenia. Malarstwo Cybisa jest sprawą specyficznie polską. Cybis wyzyskuje pewne zdobycze kolorystyczne dla ukształtowania własnej wizji rzeczywistości, w której nie jest obojętny motyw wzięty z przyrody. Natomiast o jego obecności w obrazie zadecydował jedynie sens malarski tego obiektu.

W czasie wojny zaszła jednak w malarstwie Cybisa duża zmiana. Artysta skupił się wyłącznie na zagadnieniu kolorystycznym. W swej *Martwej naturze* oddalił się najzupełniej od powierzchownych olśnień impresjonistycznych, by ująć zjawisko barwne w jego syntezie. Synteza ta jednak jest różna od absolutnej czystości Pronaszki, gdyż Cybis wiąże ją z materialnym podkładem; jego przedmiotowość, aczkolwiek jest rzeczą drugorzędną, nie jest jednak obojętna. Barwa Cybisa nie jest też czysta, ale łamana i silnie mieszana w tym celu z szarościami i bielą.

Droga do zrozumienia malarstwa Cybisa jest trudna. Powaga i skupienie Jana Cybisa, który nigdy nie idzie na łatwizny i powierzchowne efekty, nakazuje szacunek.

Bezkompromisowy był też zawsze Zygmunt Radnicki, który jeszcze dziś lubi podkreślać swój dług wobec malarstwa Cézanne'a, będącego ongiś dla niego punktem wyjścia. Hołdem, który składa swemu mistrzowi, jest jego *Martwa natura*. Radnicki jednak z dużym uporem idzie ustawicznie dalej, podejmując zawsze jak najtrudniejsze problemy. Konstrukcja obrazu jest dla niego najważniejszą sprawą. *Widok na Obidzę* pozwala na jej dość rozległe rozbudowanie, którego określoność wiąże z pewną rytmiką. Umiar artysty nie dopuszcza jednak do zbytniej oschłości. Surowe, poważne spojrzenie artysty na świat daje w rezultacie tony zimne, nawet bez owych tonów niebieskich Cézanne'a, które Radnicki zastępuje przeważnie tonami szarosrebrzystymi. Powaga i skupienie wynikają z wewnętrznej postawy artysty, który w opanowaniu swych zamierzeń coraz to śmielej rozbudowuje swój układ plam, które nie stanowią oddzielnych jednostek, ale ujęte są w ścisły związek. Sylweta artystyczna Radnickiego zarysowuje się wyraziście. W jego bardzo świadomym sposobie kształtowania jest pewna ascеza, która nadaje jego dziełom specyficzny charakter, zwłaszcza gdy niekiedy przychodzą do głosu i pierwiastki liryczne. Potwierdza to obraz pt. *Ogród* — artysta jest w nim bardziej bezpośredni, konstrukcja obrazu rozluźnia się, barwy są mniej kontrastowe, zatracają zbyt zimny ton, gama staje się łagodniejsza.

Już po raz trzeci w ciągu niniejszych rozważań w sposób dla mnie samej zupełnie nieoczekiwany zmuszona jestem podkreślić element, który pozostawał do niedawna we współczesnym malarstwie nieobecny lub był wielką rzadkością. U Radnickiego występuje pierwiastek liryczny; u Eibischa w *Pejzażu z Kudowy* widzimy wzrost nastrojów; u Jana Cybisa motyw wzięty z przyrody wpływa na to, że zostaje przez artystę ujęty emocjonalnie.

Poszczególni artyści różnią się oczywiście sposobem kształtowania. Czynnik emocjonalny oddziałał najsilniej u Rzepińskiego w krajobrazie *Zachód słońca*. Motyw, który tak łatwo mógł się stać banalny, wpłynął całkowicie na zmianę palety artysty. Barwy ciemne — brązu, fioletu i zieleni — wyrażają zmianę dokonującą się w przyrodzie, gdy żółto-pomarańczowe barwy słońca stanowią znikomą partię, ledwo zaznaczają przyczynę dokonującego

się zjawiska. Nie wiem, ile jest w malarstwie Rzepińskiego epigonizmu czy zapowiedzi na przyszłość; widać tylko, że przyjęta postawa realizmu nie wystarcza, by zaspokoić ambicje tego pełnego sił żywotnych artysty. Podejmuje on równocześnie problem kompozycyjny. W pracy *Przed obrazem Renoira* uzyskuje bardzo ładne partie kolorystyczne, nie zdołał jednak stworzyć jednolitej całości. Natomiast jego *Martwa natura* zaspokaja wszelkie nasze wymagania.

Inny charakter posiada malarstwo Jerzego Fedkowicza, które jest przede wszystkim kolorystyczne. Nie można go mierzyć żadnymi ustalonymi kanonami, stoi ono z dala od wszelkich walk. Obrazy Fedkowicza pozornie nie noszą na sobie śladów zmagań czy wahań, wydają się być samą tylko rewelacją piękna. Ale te świetne pozory kryją świadomą myśl plastyczną. Jego *Akt* świadczy o nowym jej wzbogaceniu. Gdy artysta ostatnio pozostawał raczej w dwuwymiarowości, we wspomnianym studium podejmuje zagadnienie wgłębnego rozczłonkowania obrazu. Zadanie to rozwiązuje na zasadach ściśle malarskich, dając najsilniejsze natężenie światła i koloru na partiach pierwszego planu, które, stopniowo idąc w głąb obrazu, odpowiednio zmniejsza, doprowadzając do partii ściszonych i wyrównanych. Jest rzeczą interesującą śledzić to miarowe zmienianie się nasilenia barwy, co rozgrywa się zwłaszcza na partii ciała, umieszczonego mniej więcej w połowie obrazu. Artysta rozczłonkowuje kompozycję idąc od dołu, od partii najsilniej oświetlonej, ku górze.

W krajobrazach zaznacza Fedkowicz również różnicę planów, zagadnienie jednak główne tkwi w samym kolorycie. Nosi on zdecydowane piętno indywidualne, zwłaszcza gdy idzie o zespół barw i stosunek barwy do formy. Przy obrazach Fedkowicza doznaje widz przede wszystkim dużego zadowolenia estetycznego. Artysta osiąga to wyłącznie środkami plastycznymi, które stanowią główną treść obrazu.

Analizując szczegółowo obrazy tych ośmiu artystów, starałam się scharakteryzować główne problemy istotne dla współczesnego malarstwa, o ile można je osądzać na podstawie ostatniej wystawy. W ramach malarstwa opartego o kolor, wykazałam zasadnicze różnice między twórczościami omawianych artystów: każdy z nich reprezentuje odrębny system kształtowania. A jednak można wskazać jeszcze jedną więź, która łączy bardziej kilku artystów. Więzią tą jest myśl konstruktywna, syntetyczna, która opanowuje malarską barwną wizję i jej elementy podporządkowuje swemu schematowi. Ten istotny rys odkryjemy zarówno w malarstwie Zbigniewa Pronaszki, jak i u Marczyńskiego, Radnickiego, Taranczewskiego czy Fedkowicza. Inny charakter nosi intuicyjne, wrażeniowe malarstwo Eibischa, który zatraca się w barwnej wizji świata. Rzepiński znów bliższy jest przedmiotowości świata, wierny swej realistycznej postawie. Jan Cybis łączy przedmiotowość świata i jego materialną ważność z sensem malarskim.

Oto malarstwo przodującej dziś w Polsce generacji artystów. Obok nich wyrasta grupa młodych, która bezkompromisowo walczy o uznanie swych praw. W *Salonie Wiosennym* młodzi wystąpili jeszcze rozprószeni, jednak już wtedy zwrócili na siebie uwagę. W środowisku krakowskim napotykali wprawdzie na opory i przeszkody, zwłaszcza ze strony starszych malarzy, znaleźli jednak zrozumienie i oparcie u części krytyki, świadomej roli nowoczesnej myśli plastycznej, oraz u kilku czołowych literatów. W październiku wystąpiła z wystawą grupa krakowska, zaś w *Salonie Zimowym* mamy już grupę ogólnopolską. Zarysowuje się w niej kilka zasadniczych elementów.

Góruje bezspornie środowisko krakowskie, głównie przez indywidualność Marii Jaremy i Tadeusza Kantora. Omawiam tylko ostatnie ich eksponaty, gdyż niedawno pisałam szerzej o ich poczynaniach. Uwagę skupia przede wszystkim obraz Marii Jaremy, która jest najsilniejszą indywidualnością wśród młodych. Jej *Akt* wyrasta z założeń postkubistycznych; ale gdy np. u André Massona autonomia czynników konstruktywnych górowała nad ich związkiem z przedmiotowością obiektów i jego wizja artystyczna była bardziej transcendentalna, Jaremianka wiąże ściślej wartości plastyczne z przedmiotowością obiektów i to w ten sposób, że ich materialny charakter zanika całkowicie w wartościach plastycznych. Stąd motyw przedmiotowy zyskuje w naszych oczach zupełnie nowe, nieoczekiwane wartości, zdaje się być po prostu przeniesiony w jakąś inną, nieznaną nam dotychczas rzeczywistość.

Przejście przez kubizm spowodowało, że artystka operuje układem płaszczyzn i konturów zmierzającym do wydobycia bryłowatości (trójwymiaru). Zgodnie jednak z zasadami kubizmu ten układ pozostaje w dwuwymiarze płaszczyzny obrazowej. Jaremianka przejawia niepospolity talent kolorystyczny. Przywykliśmy u naszych kubistów do twardych, określonych płaszczyzn barwnych. Tymczasem Jaremianka kładzie barwę intuicyjnie. Nie tylko

zespoły barw jasnych, ich gama, ale i układ barwy na płaszczyźnie obrazu wykazuje odrębny charakter. Barwa ta nie pokrywa się z kształtem oznaczonym przez kontur, lecz jest niezależna od konturu i od prawdopodobnego zarysu obiektu. W obrazach Jaremianki posiada ona wartość przestrzenną. Stąd specyficzny charakter tego malarstwa.

Intuicyjne wyczucie barwy i konturu łączy się u Jaremianki z świadomą konstrukcją obrazu. *Akt* skomponowany jest ukośnie po przekątni obrazu, od lewej, z dołu — ku prawej, do góry. Tę ukośną linię równoważą dwa duże fioletowe kuby z czarnymi konturami, po prawej u dołu w poduszkach posłania, oraz zygzakowate i faliste linie części ornamentalnej u góry po lewej. Schemat kompozycji odbiega od wszelkiego szablonu, tym niemniej łatwy jest do ustalenia.

Obraz ten wyznacza Jaremiance poważną i odrębną pozycję w malarstwie polskim.

W sztuce jej zastanawia jeszcze jedna cecha: unikanie dokładnego związku linii, płaszczyzny z obiektem. W jego miejsce występuje pewna falista ciągłość, przechodzenie i łączenie się tych elementów w pewien rytm, jakby nawiązanie do secesji.

Problem secesji domaga się nowego rozpatrzenia. Słowo secesja bywa niemiłym wspomnieniem wiedeńskiego wydania tego stylu z lat *fin de siècle*'u. Najzupełniej nieoczekiwanie poczyna się pojawiać pięćdziesiąt lat później u ostatnich paryskich modernistów. Jaremianka wyczuła to na swój sposób. Stoimy przed ciekawym zjawiskiem artystycznym.

Świadomą, konstruktywną wolę, z odrzuceniem wszelkiej intuicji, wnosi Tadeusz Kantor, którego malarstwo, z silnym nawiązaniem do przedmiotowości — zgodnie zresztą ze wspomnianym już manifestem artystycznym — wyrasta również z postkubizmu. Motyw przedmiotowy — kobieta z parasolem, został ujęty w obrazie w ściśle określony schemat konstrukcyjny, bardzo przejrzysty i uproszczony, tak że całość robi wrażenie wręcz monumentalne. W przeciwieństwie do Jaremianki — koncepcja Kantora jest bardziej zwarta w swej konstrukcji, podkreśla silniej przedmiotowość. Nie ma w niej nic z abstrakcji czy dążeń transcendentalnych.

Łączy jednak malarstwo tych dwojga artystów jedna wspólna podstawa. Pierwotny kubizm rozkładał formy na ich zasadnicze elementy geometryczne (kuby), tak że przy powierzchownym rozpatrywaniu tej fazy kubizmu przedmioty wydają się w niej zdematerializowane. Natomiast dzisiejsi postkubiści zmierzają do ujęcia tych elementarnych form w konstrukcyjną całość z zaznaczeniem podkładu przedmiotowego.

Jedni, jak Kantor, podkreślają działanie przedmiotu, inni, jak Maria Jarema, oddając jego kształt potwierdzają jego istnienie. Lecz w ich ujęciu zatraca on cechy naturalistycznego bytu. Motyw przedmiotowy w malarstwie Jaremianki zachowuje pozory realności. Nasuwa się tu refleksja, czy podobne zjawisko nie zachodzi też w malarstwie kolorystycznym w ścisłym tego słowa znaczeniu. Wydaje mi się, że w istocie swej zjawisko to nie jest całkowitą nowością w malarstwie, a tylko sposoby kształtowania są odmienne.

Dalszy rozwój twórczości tych artystów nasunie niewątpliwie jeszcze więcej refleksyj. Na razie podkreśliłabym tylko wagę dążeń konstruktywnych. Wydaje mi się, że droga od twórczości Pronaszki, Marczyńskiego, Radnickiego, Taranczewskiego do malarstwa młodych nie jest znów tak bardzo daleka.

Dla dopełnienia obrazu wystawy zwrócić by jeszcze należało uwagę na Marka Włodarskiego i Teresę Tyszkiewiczową, którzy wprowadzają nie tylko motyw przedmiotowy, ale nawet tematowy. Otwierają się więc w tym zakresie nowe możliwości rozwojowe dla sztuki. Dlatego też malarstwo młodych wymaga jak najbardziej pozytywnego ustosunkowania się do niego. Twórcza kontynuacja wielkich idei nowoczesnych, świeżość traktowania problemów i kilka młodych talentów (że wymienię jeszcze Łakomskiego, Świderskiego i Krajewskich) stanowią pewną zapowiedź.

TADEUSZ DOBROWOLSKI

Na życzenie Redakcji *Twórczości* próbuję sformułować garść uwag na temat krakowskiego *Salonu Zimowego*, pomimo, a może właśnie dlatego, że wystawę tę omówiłem już w *Odrodzeniu* nr 6 (115). Recenzję tę potraktowałem analitycznie, zgodnie z wyrażanym nieraz życzeniem plastyków, żeby omawiać konkretne dzieła, a nie bawić się w ogólniki, żeby nadmiarem pojęć ogólnych nie tworzyć czegoś w rodzaju zasłony dymnej, służącej do przysło-

nięcia ewentualnej nieczułości krytyka na samo dzieło. Dlatego zdania ogólne we wspomnianym artykule zredukowałem do minimum.

Nie jest rzeczą obojętną, że w tak pojętej recenzji zaciera się intelektualny stosunek krytyka do zjawisk zasadniczych, a na plan pierwszy wysuwa się sprawa jego osobistych reakcyj na poszczególne dzieła, osobistych pomimo towarzyszących tym reakcjom wysiłków objektywnej oceny. Mogą one nie interesować czytelnika, żądniejszego może wiedzy ogólnej o sztuce współczesnej. To też po częściowym spełnieniu swych analitycznych powinności, wypadnie przejść już do spostrzeżeń, opartych wprawdzie na eksponatach *Salonu Zimowego*, lecz odnoszących się w ogóle do dzisiejszej sztuki polskiej, a pośrednio także do sztuki obcej.

Sądzę, że tak właśnie należy postępować. Kiedy bowiem w opisie i klasyfikacji dzieł jednostkowych nie próbuje się wyjść poza nie, kiedy rezygnuje się z wykreślenia szerszych perspektyw i nakreślenia tła, a nawet różnych teł, umieszczonych w czasie i przestrzeni, to powstały w ten sposób zarys pewnych zjawisk, ograniczony niejako do siebie, ściśnięty w swoich własnych ramach, może prowadzić do nieporozumień. Po prostu: to, co w ramach danej wystawy uchodzi za dobre, oryginalne i cenne, może się okazać ani tak dobre, ani tak oryginalne i cenne po skonfrontowaniu odnośnych zjawisk np. ze sztuką zachodnio-europejską, współczesną lub dawną.

Na omówionej przeze mnie w *Odrodzeniu* wystawie znajduje się wiele obrazów dobrych, jak się to mówi k u l t u r a l n y c h, tj. takich, które wydają się produktem wcale wysokiej kultury artystycznej ich twórców, opartej na wzorach francuskich. Używam wyrazu „wzory", chociaż artyści tego nie lubią, bo uważam go za odpowiedni w tym miejscu. Inna rzecz, że wzory ulegają przeróbkom. To jest zrozumiałe. Dowodzą tego zresztą wystawione obrazy, wyznaczniki r ó z n y c h indywidualności twórczych, które dopracowały się własnego wyrazu. Przy pewnym doświadczeniu można łatwo odróżnić dzieła Pronaszki, Fedkowicza, Rzepińskiego, Szczepańskiego, Taranczewskiego, Marczyńskiego, Radnickiego i innych, bez odszukiwania sygnatur.

Obrazy ich dowodzą także r z e t e l n e g o na ogół wysiłku, uczciwej roboty artystycznej, oczywista w granicach możliwości, zakreślonej talentem i stopniem wykształcenia zawodowego. Wykształcenie to dotyczy przede wszystkim wiedzy o kolorach i pod tym względem, należy to przyznać, bywa nieraz wcale gruntowne. Do wyrażania kombinacyj barwnych wystarcza w zasadzie martwa natura, która o tyle nawet góruje nad innymi tematami, że można ją dowolnie zestawiać pod kątem apriorycznego zadania malarskiego.

Tym zapewne tłumaczy się uprzywilejowane stanowisko martwej natury w dzisiejszej sztuce. — Natomiast motyw człowieka, zwłaszcza zaś wielofigurowa kompozycja, należy u nas do zjawisk wyjątkowych; tym bardziej kompozycja typu „realistycznego" czy „klasycznego". (W tym przypadku mam na myśli malarstwo formalnie „zorganizowane", lecz o słabym współczynniku deformacji, odnoszące się pozytywnie do świata człowieka i rzeczy). Kompozycję złożoną z dwóch postaci wystawia tylko Czesław Rzepiński. Zatytułował ją *Przed obrazem Renoira*. Inne kompozycje (wystawione w świetlicy) noszą piętno daleko posuniętej i zazwyczaj bardzo dowolnej deformacji. Czasami przychodzi na myśl, że współcześni malarze po prostu nie czują się na siłach, żeby podołać trudnemu zadaniu wiązania wielu postaci w celową strukturalnie całość dzieła. Wiem, że o tym nie wypada pisać, ale, ponieważ sam jestem malarzem (czy, powiedzmy, byłem malarzem), wiem, że ktoś, kto potrafi np. narysować martwą naturę albo wykonać kubistyczny obraz, nie zawsze potrafi narysować postać ludzką. Sądząc po wystawie, z portretem dają sobie radę tylko Pronaszko i Rzepiński.

Sprawa jest jasna. Jeśli w obrazie kubistycznym oko znajdzie się na policzku, to można to z łatwością uzasadnić zamiarem artysty. Ale tego rodzaju „korektury" rzeczywistości w obrazie typu realistycznego stają się jaskrawymi b ł ę d a m i i bywają interpretowane jako wynik nieznajomości rysunku. Znaczne odchylenia w stosunku do modela wytrzymuje martwa natura, lecz nie znosi ich wizerunek człowieka. Deformacja jabłka jest niezauważalna, deformację nosa spostrzeże każdy. Nie upieram się przy tym, ale przypuszczam, że niektórzy malarze, hołdujący kubizmowi i w ogóle abstrakcji, nie umieją rysować w znaczeniu obiektywizującego przedstawiania rzeczywistości. Wiem natomiast, że malarze tacy potrafią rysować abstrakcyjnie, wiem, że potrafią deformować, oraz wiem, że potrafią to również dzieci i murzyni. Bardzobym się jednak ucieszył, gdyby mi udowodniono, że się mylę.

Wartościowanie w dziedzinie sztuki jest równie trudne jak zdobycie się na zupełną szczerość w swoich sądach. Wartościowanie — to sprawa obiektywnych kryteriów, dylemat, jak się zdaje, nie do rozwiązania, przynajmniej na drodze teoretycznej. W praktyce natomiast

się wartościuje, a oceny zyskują nieraz piętno powszechności, zwłaszcza w perspektywie historycznej. Dzisiaj wszyscy się godzą na to, że Flaubert był dobrym pisarzem, a Rembrandt dobrym malarzem.

Praktyczną możliwość wzajemnego dogadania się utrudnia jednak właściwy ludziom brak szczerości, tolerancja wobec nieprawdy i niedostatek odwagi cywilnej. Są to niestety zjawiska uwarunkowane dziwacznymi stosunkami, panującymi w pewnych kołach literacko-artystycznych. U podłoża tych stosunków tkwią niekiedy takie objawy, jak niedouczenie, prowincjonalizm i fideizm, pod którym rozumiem uporczywą wiarę w jakąś własną a ubogą prawdę. Przywiązanie do takiej prawdy przypomina dziecko zapatrzone w swą lalkę z gałganków.

Porozumienie z otoczeniem najbardziej może utrudnia jednak wspomniany już brak odwagi cywilnej. Nie powinno to dziwić. W naszych warunkach odwaga cywilna naraża nie tylko na kłopoty, lecz nawet na poważne trudności i komplikacje życiowe. Znany mi jest wypadek [illegible] z wyższej uczelni wykładowcy za to, że miał na sztukę inne poglądy od jej [illegible], że ośmielił się poruszyć wstydliwą u nas sprawę społecznej funkcji sztuk plastycznych.

Przeszkodą w przyznawaniu się do własnych poglądów bywa też snobizm; obawa przed zyskaniem opinii wstecznika i osobnika pozbawionego subtelnych odczuć artystycznych. Często aprobuje się nawet nonsensy na zasadzie zbiorowej choć niezamierzonej mistyfikacji. Albowiem nikt pierwszy nie chce się przyznać do tego, że w aprobowanym *a priori* fakcie artystycznym nie można dostrzec niczego oprócz sztuczności, pewnych pozorów i pustki. Baśń o nagim królu wciąż jest aktualna.

Jestem przekonany, że większa doza odwagi, a mniejsza uległość wobec tupetu samozwańczych, na ogół zresztą niegroźnych dyktatorów sztuki i fideistów (których fanatyzm pozostaje w stosunku odwrotnie proporcjonalnym do własnego zapasu wiedzy), ułatwiłaby rewizję wartości, pozwoliłaby oddzielić ziarno od plewy i doprowadziłaby do odświeżenia naszej atmosfery artystycznej.

Wielką przeszkodę w otwartym wypowiadaniu opinij własnych o dziełach stanowią wreszcie osobiste stosunki krytyka z artystami. Prywatne obcowanie krytyka z autorem, łącząca go z nim często przyjaźń — muszą wywrzeć wpływ na jego opinię o dziele, zwłaszcza zaś na s f o r m u ł o w a n i e tej opinii w druku. W stosunku do przyjaciół używa się przecież łagodnych metod krytyki (co prawda, różnie bywa). Jeśli zaś weźmie się jeszcze pod uwagę wyjątkową drażliwość Polaków, to jest rzeczą oczywistą, że krytyk skłonny do absolutnej szczerości musiałby się narazić wszystkim i żyć wyłącznie wśród wrogów. Żeby się na to zdecydować, trzeba by dysponować nie tylko żelaznym systemem nerwowym, ale posiadać jeszcze wrodzoną bezwzględność i zupełną niezależność. Ponieważ zaś taka niezależność jest nieosiągalna, nie ma idealnych krytyków.

Nie należy oczekiwać ode mnie rewelacyj na temat *Salonu Zimowego* ani gromów wymierzonych w sztukę polską. Bo i ja jestem związany na różne sposoby ze środowiskiem wystawców, i ja ulegam w pewnej mierze ciśnieniu atmosfery miejscowej. Robię wprawdzie, co mogę, żeby się spod tego ciśnienia wyzwolić, ale, jak mniemam, udaje mi się to tylko częściowo. — Na gromy zresztą sztuka polska nie zasługuje, bo, jak mi się wydaje, poza francuską jest dzisiaj chyba najlepsza w Europie.

Inna sprawa, że cała sztuka europejska zdaje się przeżywać kryzys; i we Francji nie widać jakoś olśniewających zjawisk artystycznych. Nieraz przychodzi nawet na myśl pesymistyczna refleksja, że sztuka francuska się kończy, że wielkość plastyki francuskiej zabłysła po raz ostatni w epoce impresjonizmu. Okresy ekspansji artystycznej pewnych narodów kończą się zawsze. Między okresami trafiają się luki, wreszcie laboratoria nowych form artystycznych przesuwają się do innych krajów.

Wydaje mi się, że to, co oglądamy w *Salonie* krakowskim, jest nie tylko odpowiednikiem tego, co się dzieje w Polsce, lecz także tego, co się dzieje w Europie. W Europie — to znaczy we Francji. Nie znam co prawda neorealizmu francuskiego, ale — jeśli można sądzić na podstawie nielicznych reprodukcyj obrazów tego kierunku, jakie do rąk naszych docierają — malarstwo tego rodzaju ujawnia podobne aspiracje, co „neorealizm" polski. Wchodzi tu w grę termin na naszym gruncie nowy, ale jeszcze w granicach tego artykułu postaram się go uzasadnić.

Sądzę więc, że dla wszystkich prawie (to „prawie" jest asekuracją) skupionych na *Salonie* grup artystycznych można by znaleźć analogię we Francji. We Francji — to znaczy w Paryżu. Ujmując sprawę chronologicznie, biorą udział w krakowskiej wystawie: 1) epigoni akademickiego malarstwa schyłku XIX-go wieku (granice są tu zresztą płynne); 2) post-

impresjoniści w rozumieniu nawiązań a) do Cézanne'a, b) do Bonnarda (ci przeważają), 3) postkubiści (abstrakcjoniści, nadrealiści, konstruktywiści, moderniści, itd. — nie upieram się przy żadnym z tych określeń) i 4) neorealiści (dodać mogę, najmniej liczni i nie zawsze skrystalizowani).

Zagadnienie sztuki akademickiej, kultywującej pewne tradycje dziewiętnastowieczne, potraktuję pobieżnie, jako dla dzisiejszości drugorzędne. Stwierdzę tylko, że tego rodzaju sztuka jest psychologicznie czy biologicznie uzasadniona, bo wielu artystów zatrzymuje się w pewnym wieku przy formach utartych i zaprzestaje poszukiwań. Jest to zjawisko znane, występujące wszędzie i zawsze. Wiadomo przy tym, że kto nie postępuje naprzód, zazwyczaj się cofa. Toteż tego rodzaju artystów (którzy należą u nas do zjawisk częstych) trzeba oceniać nie podług ich twórczości najnowszej, lecz właściwej ich latom dojrzałym.

Inna rzecz, że obrazy takich malarzy znajdują zazwyczaj dużo uznania w oczach widzów, zawsze łaskawych dla tworów, do których zdążyli się już przyzwyczaić. Nie wynika z tego jednak, że można się przyzwyczaić do wszystkiego. Historia XX wieku poucza, że do kubizmu nie przyzwyczajono się w ciągu lat 40. Może publiczność przyzwyczai się do niego w ciągu lat 100, ale raczej w to wątpię. — Wracając do wspomnianych artystów, nosicieli własnej choćby tradycji, wydaje mi się, że aczkolwiek dzisiaj niemodni, zasługują przecież na szacunek jako ludzie, którzy wykonali swoje życiowe zadanie, często podług najlepszej woli. Toteż lekceważący nieraz i nacechowany bezwzględnością stosunek „młodych" do „starych" napełnia mnie niesmakiem.

Grupą artystyczną bodaj najliczniejszą i nadającą dotychczas ton naszemu malarstwu są postimpresjoniści, tzw. przeze mnie „koloryści", wyrośli częściowo z ruchu kapistowskiego. Obóz czcicieli koloru nie przedstawia się jednolicie, bo np. między Janem Cybisem a Zbigniewem Pronaszką zachodzą bardzo zasadnicze różnice. Po jednej stronie (mam na myśli ich prace nowsze) zgaszony, ostatnio nawet jakby spopielały koloryt, mozolne nawarstwianie farby, jako temat — martwa natura i krajobraz, jako cel — kreowanie ciężkiej i gęstej materii barwnej, uniezależnionej na pozór od świata i istniejącej na podobieństwo odrębnego przedmiotu o pewnych własnościach ozdobnych — po drugiej jasno określona barwa, ujmowana w tonacjach wyraźnych (oranżowoczerwonej, ciemnoczerwonej, fioletowej, zielonkawej itd.), energiczna i męska faktura, która się posługuje grubą „kreską", jako temat — przede wszystkim człowiek, wyraźny korelat rzeczywistości, jako cel — osiągnięty w najlepszych płótnach (np. w *Portrecie poety* na *Salonie* warszawskim) wyraz autonomizmu plastycznego, połączonego udatnie z warstwą życia.

Mówiąc o tym połączeniu mam na myśli to normalne w prawdziwej sztuce zjawisko, kiedy dzieło może być traktowane jako samoistny, dekoratywny przedmiot o różnych właściwościach, obcych naturze — z tym przecież, że dzieło to łączy się z sferą życia jak gdyby dwojako: raz dzięki temu, że jest produktem żywego człowieka — artysty, i tego człowieka wyraża, drugi raz dzięki temu, że coś przedstawia, coś co istnieje jeszcze poza artystą: drzewa, zwierzęta, nimfy, wolność na barykadach, walkę.

Nie zawsze jednak różnice między utworami grupy „kolorystów" zarysowują się tak wyraźnie. W omawianym przypadku różnica jest tak znaczna dlatego, że u Pronaszki występują jeszcze dość silnie momenty „realistyczne" (choć się od nich odżegnywa), wynikające z jego stosunku do rzeczywistości, stosunku afirmacyjnego. *Śpiewający arlekin*, zwłaszcza zaś *Portret poety*, to przecież nie tylko system znaków formalnych, to jeszcze ludzie, napiętnowani pewnymi cechami psychicznymi.

Nie trzeba jednak, żeby czytelnik ze słów tych wyniósł fałszywe wrażenie. Psychologizm w dzisiejszej plastyce prawie nie istnieje. Kiedy maluje się kolorowe „feerie" (wprawdzie mocno nieraz zgaszone), trudno myśleć o psychicznym życiu bohaterów obrazu. Dzisiaj rzadko widzi się przedstawionych na obrazach ludzi, o których można by powiedzieć, że są smutni lub pogodni (nie boję się pozornej banalności), dumni lub pokorni, wielcy lub przeciętni. U ludzi tych twarz zastępuje maska.

W minorową trącają wciąż nutę
Maska kryje weselem ich lica
Sny zwycięskie, niewiarą zatrute
Mdleją w szarym poblasku księżyca[1].

---

[1] Verlaine; tłum, E. Ligocki (cytuje z pamięci).

Postacie te nigdy prawie nie wyrażają działania czy dynamiki psychologicznej, ograniczając się do bezwładnego trwania i potwierdzenia pewnych stron „egzystencjalizmu".

Znaczny odłam tej sztuki cechuje amorficzność, na którą zwrócono ostatnio uwagę w dyskusji o prozie *(Kuźnica, Odrodzenie)*. Ale tę bezkształtność w odniesieniu do malarstwa należy pojmować inaczej, niż w odniesieniu do literatury. W dyskusji nad współczesnym piśmiennictwem była mowa o amorficzności form, zwłaszcza w rozumieniu gatunków literackich. W malarstwie chodzi o przewagę koloru nad kształtem, o to, że granice przedstawionych przedmiotów ulegają zatarciu, ponieważ są podporządkowane smugom i plamom barwnym, organizowanym nie tyle w przestrzeni przedmiotów, ile w płaskiej przestrzeni całej powierzchni obrazowej. Np. w obrazach romantyków, w rodzaju Delacroix, lub realistów, w rodzaju Courbeta, kolor był wyraźną funkcją przedstawionych przedmiotów, łączył się integralnie z postacią człowieka, drzewa, skały, muru itd., a równocześnie, wchodząc w związki z barwami przedmiotów sąsiednich, był także funkcją całości. W malarstwie dzisiejszym kolor — traktowany raczej abstrakcyjnie — tłumaczy nie tyle przedmioty, ile sam siebie, po prostu barwną, autonomiczną jak gdyby konstrukcję całości płótna.

Występuje to wyraźnie np. w obrazach Marczyńskiego i Taranczewskiego. U pierwszego wchodzi w grę podobna gama oranżowoczerwona zarówno w obrazie przedstawiającym *Wnętrze z siedzącą dziewczyną*, jak i w *Martwej naturze*, z czego wynika, iż nie służy ona do zidentyfikowania dwóch odrębnych rzeczywistości, lecz do zbudowania pewnego akordu barwnego. U drugiego minorowe, jasne i zgaszone róże oraz zielenie tworzą podbudowę całościowej symfonii kolorystycznej, w ramach której elementy przedmiotowe spełniają funkcję rytmów i akcentów (*W atelier*), wobec tego wystarcza, iż elementy te odpowiadają swemu przeznaczeniu formalnemu; same zaś mogą się już nie krystalizować w wyraźne i odrębne konkrety.

W praktyce wygląda to w ten sposób, że postać ludzką określa splot szkicowo zaznaczonych linij i plam, że dłoń to tylko symboliczna, kilkupalczasta arabeska, głowa to jaśniejsza od otoczenia plama, zaznaczona pobieżnymi kreskami, a całość to spłowiały, szlachetny gobelin. Tego rodzaju obraz bliższy jest pojęciu dekoracyjnej i spatynowanej tkaniny niż tzw. sztuki przedstawiającej, obrazowej. Trzeba bowiem pamiętać o tym, że jeśli chodzi o etymologię wyrazu obraz, to w pojęciu obrazu leżało przedstawianie. Chodziło o obraz czegoś.

Amorficzność w plastyce? Podobnie jak i inne pojęcia w sztukach pięknych, także i to pojęcie jest względne. Przecież zupełna, absolutna amorficzność jest niemożliwa, bo byłaby równoznaczna ze zniweczeniem obrazu. Coś, co nie ma żadnej formy, nie może istnieć. Toteż pod „bezkształtnością" rozumiem tylko pewną tendencję, moim zdaniem niebezpieczną, jeśli jej pełna realizacja równa się unicestwieniu dzieła. — Amorficzność Marczyńskiego ogranicza np. jego trening kubistyczny, który go chroni przed użyciem kolorowej „waty", jaka występuje u wielu malarzy.

Są np. na wystawie obrazy pod tym względem bardzo symptomatyczne: lekkie jak puch, drgające od kolorów, w których wszystko jest lotne i płynne, w których odczuwa się z niepokojem brak jakiegoś scalającego ośrodka

Kolor, kolor! Ziemia obiecana dzisiejszych malarzy średniego pokolenia. Nie podobna negować ważności koloru. To jasne! Ale oprócz koloru mogą istnieć w obrazie wartości inne, z których w ciągu wieków rezygnowano chyba wyjątkowo. Przecież obraz, rozważany historycznie, to jeszcze przedstawienie czegoś, rysunek, który może, lecz nie musi stapiać się z kolorem, światłocień, szerzej — walor, to kompozycja części w całość, zespół brył przestrzennych, więc osadzonych w przestrzennym świecie, system planów uporządkowanych w płaszczyźnie płótna, to wreszcie tzw. jakości metafizyczne, poruszające uczuciowość i intelekt perceptora, cały splot spraw ludzkich, często manifestacja humanizmu, odblask stosunków społecznych, walki o pewną ideologię — to także skutek organicznych związków łączących artystę ze społecznością.

Nie chciałbym być źle zrozumiany. Nie uprawiam w tej chwili propagandy, lecz stoję na stanowisku naukowca, którego kardynalnym obowiązkiem jest obiektywne badanie faktów. Nie twierdzę więc, że sztuka m u s i zawierać owe wymienione przed chwilą jakości, lecz że często pojawiała się sztuka, która jakości te zawierała. Poza tym artystom i nieartystom, teoretyzującym na temat sztuki, koloryzmu i abstrakcji, chciałbym uprzytomnić, że z punktu widzenia estetyki naukowej, opierającej się na doświadczeniu a nie subiektywnym „widzi mi się", nie można uznać za prawdę, iż kolor wyczerpuje zagadnienie obrazu.

Nie narzucam nikomu olbrzymiego trudu polifonicznej i wielowarstwowej konstrukcji obrazu na podobieństwo dzieł renesansu, baroku i niektórych okresów XIX wieku. Ale

wydaje mi się, że dopiero użycie różnych, celowo dobranych środków wyrazu może uprzystępnić obraz odbiorcom w tym sensie, że będzie on nie tylko zrozumiały, ale frapujący i potrzebny; że dopiero związanie dzieła z epoką, jako całością kulturalną, z ideologią masy, może je utwierdzić mocno w rzeczywistości społecznej. Przykładów na to dostarcza nam zresztą przeszłość.

Sprawa łączności kierunku artystycznego z epoką prowadzi nas z kolei do dzisiejszego modernizmu. Odtwórcy tzw. *Grupy Młodych*, biorącej również udział w *Salonie Zimowym*, uważają pokubistyczną sztukę tej grupy za wyraz obecnej rzeczywistości społecznej i wyrażają przekonanie, że właśnie ten rodzaj sztuki trafi najłatwiej do świadomości nieuprzedzonych mas pracujących. Stoją więc na stanowisku, że w swoim czasie, tj. w latach 1907—10, sztuka kubistyczna nie tylko nie była wyrazem kończącej się kultury burżuazji liberalno-kapitalistycznej, lecz była zjawiskiem nawet profetycznym, wyprzedzającym swój czas, potwierdzonym w pełni dopiero przez czas dzisiejszy. W ten sposób, drogą nie dowodzenia, lecz „stwierdzania", umacniają się w wierze, iż odnawiając z pewnymi zmianami formy sprzed lat czterdziestu i naśladując eklektyzm paryskiej grupy Fougerona i Pignona tworzą sztukę na wskróś współczesną.

Odnoszę wrażenie, że mamy tu do czynienia z dość gołosłownym werbalizmem. To krążenie po manowcach historiozofii artystycznej wcale mię zresztą nie dziwi, gdyż uchwycenie sprzęgieł między pewną sztuką a tzw. całokształtem epoki, w której ta sztuka istnieje, nie zawsze jest łatwe i może prowadzić do błędów, od których nikt nie jest wolny, a zatem i podpisany.

Ale przecież w miejsce gołosłownych zapewnień próbuję argumentów. Pragnę np. przypomnieć, że historia sztuki udowodniła wielokrotnie, iż skrajny formalizm i ekscentryczność, a więc cechy dla kubizmu bardzo typowe, pojawiają się nie na początku faz kulturowych, lecz w okresie ich zmierzchu. Co więcej, jeśli z jednej strony weźmie się pod uwagę dokonane przez kubizm rozbicie przedmiotu na części, a więc katastrofę przedmiotu, z drugiej zaś strony cechujący XIX i XX wiek fakt atomizacji kultury oraz nastrój katastrofizmu, to trudno przymykać oczy na zbieżność tych zjawisk, tak istotnych dla bezideowej i wyczerpującej swą energię twórczą burżuazji.

Natomiast nie mogę dojrzeć związku między niszczeniem konkretnych przedmiotów przez kubizm (i kierunki zbliżone) a twórczymi aspiracjami demokracyj, między katastrofizmem kubizmu a optymizmem demokracyj, między jego abstrakcjonizmem a realizmem nowego państwa ludowego, jego ekskluzywizmem (który mógł liczyć tylko na garść zwolenników) a ideą upowszechnienia kultury — między systemem trójkątów i brył kubicznych a istotą demokracji. Nie, nie mogę dojrzeć tu związków.

Mógłby ktoś, co prawda, interpretować kubizm jeszcze inaczej, mianowicie jako protest przeciw kulturze mieszczańskiej, jako wyraz buntu przeciw impresjonizmowi i jego amorficzności. W ten sposób wolno niewątpliwie pojmować konkretny formalizm Cézanne'a przyjazny człowiekowi i rzeczom; nie można tego jednak powiedzieć o kubizmie, który, jak sądzę, zanarchizował i rozbił jednolitą postać świata, uznawaną a nawet potęgowaną i monumentalizowaną przez samotnika z Aix.

Kubizm wyszedł wprawdzie ze sztuki Cézanne'a, ale ją odrealnił i rozbił na części. Jeśli zatem był protestem w stosunku do mieszczańskiej tradycji artystycznej, to równocześnie był wyrazem skrajnego indywidualizmu, wymiernym tylko w kategoriach ultraliberalnej ideologii społecznej. Wchodziłaby więc tutaj w grę bardzo osobliwa forma buntu, wytłumaczalna przerostami liberalizmu a więc zdefiniowana stosunkami, w które ów bunt rzekomo uderzał. Tego rodzaju działanie przypomina nie tyle walkę, ile szamotanie się.

Ta wewnętrzna sprzeczność kubizmu odbiła się na nim, jak sądzę, także jako na gatunku artystycznym. Obrazy kubistyczne trudno bowiem uznać za przynależne do malarstwa sztalugowego. Nie są również czystą dekoracją abstrakcyjną w rodzaju dywanu czy malowanego ornamentu. W wielu malowidłach kubistycznych przeważają jednak czynniki dekoracyjne (nowego gatunku), jak swobodna arabeska, złożona z pięknych linii i celowo zorkiestrowanych plam barwnych, pełna nieraz polotu konstrukcja, oparta na trudno uchwytnych rytmach form kanciastych i giętkich, przenikających się z sobą i alternujących w sposób finezyjny, często graniczący z perwersją.

Mam na myśli najpiękniejsze kreacje kubizmu, jak martwe natury Braque'a lub wczesne obrazy Picassa, szlachetne przejawy czystego niemal „formalizmu", dostępne niestety nielicznym tylko wtajemniczonym czy szczególnie uczulonym perceptorom. — Rozumie się samo przez

się, że o wartości tego rodzaju malarstwa rozstrzyga, jak zawsze, talent i wyrobienie artystyczne twórców.

Przy sposobności dodać można, że wśród naszych „modernistów" trafiają się niewątpliwe talenty. Na *Salonie Zimowym* w Krakowie zwraca np. uwagę *Kobieta z parasolką* Kantora, konstrukcja linijno-barwna, zbudowana z dużą konsekwencją wewnętrzną. Kolorystycznie nasycona i „dźwięczna" jest np. kompozycja Tyszkiewiczowej; poczucie konstrukcji barwnej posiada także Jaremianka. Ale „komunikatywność" tych obrazów zdaje się być bardzo ograniczona. Nie sądzę, przy tym, żeby dała się rozszerzyć. Bo czysto formalne uroki, powiązane słabo z światem rzeczywistym i życiem, mogą przemówić wyłącznie do osobników „dysponowanych", a takich jest bardzo niewielu.

[illegible] tych, którzy nie czują deformacji i abstrakcji w malarstwie, podoba się „abstrakcyjność" obrazu, to dlatego, że przedstawia on czysty „gatunek artystyczny" wyłącznie dekoracyjny, czego, jak wspomniano, o kubizmie powiedzieć nie można. Wyjaśnienie zaś tajemnicy powodzenia czystego gatunku wymagałoby bardzo specjalnych i wnikliwych dociekań, co przekroczyłoby znacznie ramy tego artykułu. Sądzę przecież, że w wyjaśnieniu tej sprawy nie można [illegible] przede tylko na problemie utartej konwencji, przyzwyczajenia do długowiecznej tradycji. Tradycja posiada bowiem zawsze swój początek, a zapoczątkowanie czegoś wynika zawsze z określonej potrzeby.

Dlatego nie podzielam przekonania naszych obrońców kubizmu, że właśnie on stanie się klasycznym językiem artystycznym mas pracujących. Sądzę nawet, że przypuszczenia takie [illegible] się zrodzić tylko w głowach ludzi masom tym całkowicie obcych. Tak samo obrona prymitywizmu i deformacji w imię ludu jest zupełnym nieporozumieniem. Prymityw również [illegible] uzasadnienie socjologiczne w odpowiednim stadium kulturowym. Inaczej jest nieuzasadniony dialektycznie dziwactwem, objawem dekadencji lub ubocznym produktem snobizmu. W Europie minęły stadia kultur animistycznych czy kultur podobnych. I dopóki nie wrócą, [illegible] szanse sztuki prymitywnej są minimalne. Zdaje się nie ulegać wątpliwości, że [illegible] z [illegible] psychicznych mas robotniczych i chłopskich jest realizm. Dlatego szkoda się łudzić, że masy te łakną abstrakcyjnych rebusów.

Realizm? Są osobnicy, których dławi już sam wyraz „realizm", między innymi dlatego, że i w wiekach ubiegłych pojawiała się sztuka realistyczna. A wartościowe podług nich jest tylko to, co nowe, a więc to, co jest modernizmem. Jest to dość typowa postać fideizmu i fetyszymu: **ubóstwienie** nowości, której przypisuje się własności niemal magiczne. Idzie z tym w parze nienawiść do dawności. Ten typ myślenia jest często właściwy neofitom; może też być wynikiem pewnej wady organicznej i braku wykształcenia historyczno-socjologicznego.

Jest bowiem rzeczą zrozumiałą, że nie wszystko, co nowe, jest dobre, tak samo jak nie wszystko, co stare, jest dobre — i na odwrót. Wiadomo także, że to, co nowe, tkwi zawsze w przeszłości, która dla postępu i odkrywczych wniosków przygotowuje przesłanki. Postęp nie rodzi się z próżni. Wiadomo następnie, że stosunek nauki europejskiej do zagadnienia postępu w sztuce cechuje znaczna wstrzemięźliwość, uzasadniona faktami. Przy tym nie należy identyfikować postępu, inaczej rozwoju, z pojęciem fluktuacji.

Fluktuacje istnieją zawsze; kultura, jak dotychczas, rozwija się nie na zasadzie ruchów ciągłych, lecz falistych; poszczególne kultury mają swoje stadia początkowe, fazy dojrzałości i schyłku. (*Nota bene* nie zdziwiłbym się, gdyby przyszłość oceniła naszą obecną fazę kulturalną jako okres schyłku kultury kapitalistycznej i kiełkującej dopiero kultury nowych ustrojów demokratycznych). Jeśli chodzi o zagadnienie postępu w dziedzinie artystycznej, to nauka nie widzi np. powodu, aby cenić wyżej rzeźbę Archipenki, Lipszyca lub Jaremianki od rzeźby greckiej tylko dlatego, że od tamtej jest nowsza. Nauka stoi też na stanowisku, że np. assyryjskie wizerunki zwierząt należą do najświetniejszych w sztuce wszystkich czasów, że katedry gotyckie są niepowtarzalnym arcydziełem. — Natomiast ostatnie dzieje udowodniły niezbicie, że nie wszystko, co nowe, było dobre, że wiele efemerycznych wynalazków z dziedziny sztuki trzeba było odrzucić już po kilku latach istnienia jako bezużyteczne „rupiecie historii sztuki" współczesnej. Stąd wniosek, że i nowości należy przyjmować ostrożnie i krytycznie; nie wynika z tego jednak, że trzeba naśladować gotowe wzory dawne.

Jeśli szuka się w nich pożywek, a trudno tego uniknąć, to z pożywek tych należy robić właściwy użytek. Nie sądzę, żeby np. przeobrażenie freskowego malarstwa romańskiego przez współczesnych malarzy francuskich spod znaku Fougerona i Pignona było eksperymentem udanym. Związki romańszczyzny z secesją, widoczne w tym malarstwie wcale wyraźnie, prowadzą bowiem do rezultatów nieraz kakofonicznych, czego nie osłabia ani podlanie całości obrazu kubistycznym „sosem", ani flirt z Matissem.

Dlaczego o tym wszystkim piszę? Dlatego, że pewna grupa młodych malarzy polskich nawiązuje wyraźnie do opisanego malarstwa francuskiego; następnie dlatego, że zyskuje ona coraz więcej zwolenników wśród młodzieży artystycznej, jak zdaje się to wynikać z obrazów wypełniających świetlicę *Towarzystwa Sztuk Pięknych*. Powodzenie skrajnych kierunków artystycznych (oczywista nie wśród mas, tylko u samych artystów) próbowano ostatnio wytłumaczyć rwaniem „czasu absurdu", któremu ulega nie tylko sztuka, lecz także nauka i filozofia[1]). Na absurd ten myśl francuska nie widzi rady i dlatego go aprobuje: skoro tak jest, widocznie tak być musi. Każdy czas ma swoją barwę. Piętnem dzisiejszości jest absurd i trzeba się z tym pogodzić.

Co do mnie, nie przypuszczam, żeby nowe ustroje demokratyczne rozwiązały w ten sposób traktować sprawę absurdu. Biernej i mięczakowatej postawie teoretycznej przeciwstawią niewątpliwie postawę czynną, regulowaną zdrowym rozumem i poczuciem rzeczywistości praktycznej. Schyłkowemu poczuciu absurdalności istnienia przeciwstawią opanowane, racjonalistyczne myślenie.

Stąd, w moim rozumieniu, wyrazem czasu i nowej ideologii społecznej nie jest ani kubizm, ani koloryzm, ani podejmowany przez doktrynerskich czcicieli tzw. modernizmu wysiłek w kierunku indywidualistycznej deformacji przedmiotów, lecz nowy realizm, którego bogate środki mogą dopiero umożliwić pełną i ludzką interpretację świata. Nie sądzę bowiem, żeby naiwny system mnożenia trójkątów i form geometrycznych mógł ułatwić przedstawienie patosu walki czy konstruktywnej pracy, uroku dnia powszedniego albo zwykłych uczuć ludzkich: miłości, oddania, wierności i poczucia wewnętrznej harmonii. Przewidaję, że nowa sztuka rozszerzy z czasem repertuar swoich tematów, że znajdzie się w niej znowu miejsce na ludzki dramat czy ludzką komedię.

Wiem, że we Francji rozwija się neorealizm, ale ponieważ po wojnie w Paryżu nie byłem, nie mógłbym na jego temat nic własnego powiedzieć. Ponieważ moje artykuły bywają przez przeciwników zniekształcane i interpretowane niezgodnie z ich duchem, podkreślam, że pod nowym realizmem nie rozumiem biernego naśladowania gotowych wzorów, lecz próbę kształtowania nowej postaci realizmu. Zaczątki tak pojętego realizmu dostrzegam na gruncie polskim u takich malarzy jak np. Rzepiński i Zbigniew Pronaszko. Być może, że nazwiska te można by mnożyć, ale posiadam do tego za mało danych. Dodać można, że rozbieżności między wymienionymi artystami są znaczne, równie znaczne jak zbliżenia.

Zbliżenia te są uchwytne i przejawiają się w takich faktach, jak: 1) podjęcie tematu człowieka, 2) humanistyczny stosunek do tego tematu, to znaczy próba podkreślenia swoistych właściwości człowieka, a nie traktowanie go na równi z rzeczami, 3) obiektywny na ogół nacechowany szacunkiem stosunek do człowieka, czego wyrazem jest np. unikanie anarchicznych deformacyj i pozostawienie człowiekowi jego naturalnych proporcyj, 4) skłonność do bryły malarskiej (w różnym stopniu), a więc przestrzennej budowy elementów przy równoczesnej trosce o płaszczyznę obrazu (sprawa to dla laika trochę niezrozumiała, ale dla fachowca jasna), 5) skłonność do szerokiej, syntetycznej plamy barwnej w odróżnieniu od analitycznych tradycyj pointylistycznych, żyjących u nas po dzień dzisiejszy, 6) skłonność do ograniczenia palety, a więc do redukcji nadmiernej wielobarwności, w czym dostrzegam próbę przeciwstawienia się konsekwencjom jednostronnego koloryzmu, 7) ponawianie prób kompozycji dwu- i wielofigurowej (nie u wszystkich), 8) próby psychicznego ożywienia przedstawionych ludzi, próby wyzyskania przy nowych założeniach doświadczeń epoki koloryzmu.

Jak wspomniałem już o tym, tworzący się nowy realizm znajduje się w stadium początkowym. Stąd jego cechy nie zawsze przedstawiają się wyraźnie, stąd zbyt mała jeszcze ilość dzieł, które by umożliwiły pełniejszą charakterystykę kierunku. Również dystans obserwatora do tych zjawisk, rodzących się niemal a raczej dosłownie na jego oczach, jest jeszcze zbyt bliski, co może powodować pewne skrzywienia w przedstawieniu rzeczywistości. Z tego powodu formułuję swoje uwagi z zastrzeżeniem, usprawiedliwionym dostatecznie trudnością, jaką zawsze sprawia ocena współczesności.

---

[1]) P. Huyghe, konserwator galerii Luwru (autor znanej pracy o Bergsonie i impresjonizmie), obejmuje pojęciem „czasu absurdu" takie zjawiska, jak: indeterminizm fizyki (w nawiązaniu do ks. de Broglie), rozkład dotychczasowych form kultury humanistycznej i rozkład świata dokonany przez sztukę, np. kubizm, odnowienie barbarzyństwa, wojnę totalną i szczytowe zdobycze techniki w służbie śmierci, konwulsje ideologiczne, pewne strony „egzystencjalizmu", irracjonalizm, kult podświadomości i freudyzm, klimat zwątpienia i filozofię rozpaczy.

W ocenie współczesnego malarstwa nie powinno się pominąć sprawy tematu. Istnie wprawdzie coś w rodzaju cichej zmowy, która każe unikać omawiania tej sprawy. Dzisi wolno mówić tylko o formie, ściślej, o kolorze. Ponieważ jednak sztuka przedstawiając zawsze była i jest tematowa, ponieważ temat stanowi konkretny element obrazu, obiekty wizm naukowy i nim zająć się każe.

Współczesne malarstwo polskie (a może i francuskie) w zakresie swoich treści temato wych nie uległo na ogół zmianie w stosunku do czasów przedwojennych i w ogóle do pierw szych dziesięcioleci naszego stulecia. Malarstwo to jest wprawdzie wbrew panującej opini tematowe, bo kreowane przezeń pejzaże, martwe natury, wnętrza i rzadziej studia portre towe stanowią przecież tematy, tylko rejestr tych tematów jest bardzo wąski, jednostronny — i bardzo tradycjonalistyczny.

Toteż nie można dojrzeć głębszych związków między malarstwem, a dzisiejszą rzeczywi stością społeczną. Niepokoi to, jako zjawisko bez precedensu. Albowiem także w zakresi swych jakości tematowych łączyła się sztuka zawsze ze swoją epoką. Wystarczy sięgnąć p przykłady do czasów niedawnych, np. do epoki romantyzmu, realizmu i impresjonizmu Wystarczy przypomnieć *Wolność na barykadzie* Delacroix, chłopów i kamieniarzy Courbeta oraz mieszczański świat impresjonizmu: ogrodowe zabawy Renoira, wyścigi, baletnice i pra sowaczki Degasa, półświatek Toulouse-Lautreca, promenady Seurata, *Olimpię* Maneta itp. posiadające odpowiedniki także w ówczesnej literaturze doby naturalizmu.

Zmierzam do tego, że rzeczywistość społeczna zawsze odbijała się w sztuce; nie tylk w piśmiennictwie, lecz także w sztukach plastycznych. O dzisiejszym malarstwie nie możn jednak orzec, ażeby w jakikolwiek sposób odbijało dzisiejsze życie, tok dni powszednic lub wyjątkowych, troski, dążenia i wyobrażenia współczesnego człowieka. Jeśli chodz o *Salon zimowy*, to przecież ani *Śpiewającego arlekina* (tematowej reminiscencji XVIII wieku) ani kobiety grającej na wiolonczeli, ani leżących na otomanach aktów (reminiscencyj tycja nowskich Wener, trawestowanych przez kilka stuleci), ani pokubistycznej *Kobiety z para solką* nie da się uznać za wyraz czasu i potrzeby bezk.asowego społeczeństwa, jakie praw dopodobnie powstanie.

Kiedy się postuluje sztukę tematową, zgodną z krystalizującym się duchem czasu, nie mus się mieć na myśli ilustracji ostatnich wydarzeń (chociaż np. ilustracja książkowa posiad swój sens typograficzny, popularyzatorski i wychowawczy). Ani pierroci Watteau nie prze chadzali się przecież po ulicach Paryża, ani ówcześni galanci nie jeździli ze swymi wybran kami na Cyterę, a jednak obrazy Watteau rzucają snop jaskrawego światła przynajmnie na część społeczeństwa XVIII wieku. Ani *Marsylianka* Rude'a, ani kompozycje Davida ni ilustrują, lecz mitologizują swoją współczesność. Metody współżycia ze swoim czasem by wają rozmaite i bynajmniej nie muszą się ograniczać do naiwnej faktografii.

W rezultacie wypadnie ocenić jako niezwykłą, sytuację, w której sztuki plastyczne odrywaj się od ogółu stosunków społecznych, panujących w pewnej fazie historycznej. Żeby ni upraszczać sprawy, wypadnie przyznać, że i sztuka dzisiejsza wyraża zapewne pośredni pewne strony swego czasu, lecz, jeśli tak, to chyba jego cechy absurdalne, zauważone prze Huyghe'a, jak chaos ideowy, mnogość irracjonalnych odruchów, kult podświadomości. Gdy byśmy jednak postawili sobie pytanie, w jakiej mierze obrazy wystawione np. na omawia nym *Salonie zimowym* naświetlą dzisiejsze życie społeczne za lat sto, kiedy będzie je bada jakiś przyszły historyk kultury, to odpowiedź musiałaby brzmieć, że niewiele da się z nich odczytać.

A przecież zerwanie sprzęgieł ze społeczeństwem, z jego życiem i jego poglądami mus się zemścić na samej sztuce. Sztuka, która jest tylko marginesową nadbudową, wzniesiona przez drobny i hermetyczny klan współwyznawców, musi się w końcu uwikłać w jałowym formalizmie, będącym zawsze sygnałem zmierzchu danej cywilizacji.

Zdaję sobie sprawę, że byłoby nierzetelną demagogią formułowanie zarzutów czy wy rzutów *ad personam* w stosunku do artystów, będących tak jak wiele innych zjawisk pro duktem powikłanych i niejasnych czasów, tym więcej, że otrząśnięcie się z konwencjonal nych nawyków odziedziczonych po bezpośrednich poprzednikach bynajmniej nie jest łatwe Równie trudne jest poszerzenie rejestru środków artystycznych lub wytworzenie nowych potrzebnych do wszechstronnego wyrażania rzeczy ludzkich, dziejących się w epoce prze mian. Ale trudności są nie tylko na to, żeby je wymijać, lecz także na to, żeby się z nim borykać, oczywiście jeśli warto. Sądzę, że w tym przypadku warto. Być może zresztą że nasz czas historyczny znajdzie swych wyrazicieli dopiero w młodym, idącym pokoleniu

tąd nabiera wagi zasadniczej sprawa szkolnictwa artystycznego, sprawa wychowania no-
ego artysty.

Można by jeszcze całą sprawę odwrócić, tj. założyć, że odpowiedzialność za obecną sytu-
cję artystyczną spada nie tyle na artystów, ile na całą europejską czy nawet „ziemską" rze-
zywistość naszego czasu, że rzeczywistość tę piętnują cechy tego rodzaju, iż znalezienie
la nich przymiernych i jasnych kształtów artystycznych albo jest wręcz niemożliwe, albo
rzynajmniej bardzo trudne. Można by wreszcie przypuścić, że ponure strony tej rzeczywi-
ości skłaniają do ucieczki w świat poetyckiej lub malarskiej fikcji — ale trzeba by w takim
azie dodać, że ucieczka nie może się wydać ani dostateczną ani właściwą odpowiedzią
a dręczące ludzkość pytania.

IECZYSŁAW PORĘBSKI

TŁO

Spodziewano się tego salonu na jesień, otwarty został wreszcie z końcem stycznia rb. jako
Ogólnopolski Salon Zimowy. Obrazów jest dużo. Pokazać trzeba — pisze o tym komisarz
ystawy — całą rozpiętość talentów, indywidualności, ambicji.

Niewątpliwie może być i takie założenie. Dzięki temu wystawia na Salonie 220 artystów.
rzy innym założeniu wystawiałaby może połowa z tego. Obrazy wisiałyby mniej ciasno,
sali głównej zniknęłyby dodatkowe ścianki, a na środku znalazłoby się miejsce dla rzeźb.
eraz są one poutykane po kątach, tak że dookolne obejrzenie ich bryłowatości jest prawie
emożliwe). Zatrzymujący uwagę na jakimś obrazie widz nie byłby narażony na zbyt na-
ętne sąsiedztwo płócien z góry, z dołu, z boków.

Zgódźmy się jednak, że *Salon* ten nie jest jeszcze dla widzów; przyjmijmy, że jest on przede
szystkim dla 220 wystawiających. Nie można mieć do nikogo pretensji o takie postawienie
rawy. Szereg warunków złożył się na to, że twórczość plastyczna stała się w naszym życiu
ulturalnym pozycją wyosobnioną, odciętą, zawieszoną w próżni.

Wszyscy wiemy, że podtrzymują ją prawie wyłącznie subwencje i zakupy państwowe. Nie
to środki umożliwiające pełnię swobodnego rozwoju. Raczej prowizoria, mające ułatwić
rzetrzymanie najtrudniejszego okresu. Wpływ mecenatu państwowego na atmosferę artysty-
ną nie wydaje się przy tym najszczęśliwszy. Jednostronnej zależności towarzyszy pogoń
wpływami, usilne gruntowanie sobie pozycji we władzach związkowych, radach artystycz-
ych, w ministerstwie i wydziałach kultury i sztuki. Wszelkie różnice ideowo-artystyczne
abierają przykrego posmaku rozgrywek personalnych, walki o autorytety. Szczególnie dra-
ycznie wygląda to na tle szczupłości środków, jakie państwo przeznaczyć może na imprezę
tak nieokreślonym działaniu, jaką jest sztuka. W praktyce trzeba tych środków szukać
dzie indziej. Odbija się to na artystach. Wyczerpuje nerwowo, odrywa od pracy, wtrąca
stan chronicznego zaaferowania, inercji twórczej, tymczasowości.

Następstwa tego są widoczne. Pomijając prace kilku profesorów akademii i szkół artysty-
znych, cała wystawiona na *Salonie* reszta to przeważnie dorywcze studia natury, rzadziej
otatki pomysłów, wymagające dalszego opracowania; prawie wyjątkowo zdarzają się dzieła
ębiej przemyślane i konsekwentnie doprowadzone do końca. Wydaje się, że bez zapewnienia
tyście perspektywy pracy systematycznej, skupionej, przeciągającej się na długie godziny,
udno myśleć o poważniejszych rezultatach.

Tymczasem zaś perspektyw takich nie ma albo jest ich bardzo mało.

Jesteśmy świadkami ogólnej pauperyzacji materialnej i duchowej społeczeństwa. Nie tylko
tuka przechodzi kryzys. Przechodzi go szkolnictwo, przechodzi akcja kulturalno-oświatowa
ozaszkolna. Jest to niewątpliwie kryzys przemijający. W strukturze naszego społeczeństwa
e ma dziś poważniejszych czynników, które by trwale hamować mogły jego rozwój. Znać
atomiast duży upust sił i idący za tym pewien nieunikniony stopień dezorganizacji. Dlatego
iektóre szczytowe formy kulturowe przez czas jakiś nie będą się jeszcze mogły rozwijać
ormalnie.

Na nie dający się bliżej przewidzieć okres przejściowy sztuka (myślę tu głównie o sztukach
astycznych) została więc zawieszona w społecznej próżni. Od tego, jak okres ten przetrwa,
zego się w nim nauczy, z czym z niego wyjdzie, będzie zależało jej miejsce w cywilizacji
rzyszłości. Miejsce to będzie zawdzięczała tylko sobie. Nie zostało nigdzie z góry powie-

dziane, że każde społeczeństwo, każda epoka musi mieć swój wyraz plastyczny. Niemniej jes faktem, że w formę plastyczną przyoblekały się zawsze ambicje społeczeństw bogatycl dojrzałych, pełnych sił i twórczego niepokoju. Szerokość i głębia artystycznego życia pozostani z reguły symptomem witalności całego społecznego organizmu. Dlatego w szczegółowym roz rachunku społecznych aktywów i pasywów stan sztuki nie pozostanie bez ogólniejszeg znaczenia.

W naszym środowisku narodowym wszelkie zainteresowanie malarstwem czy rzeźbą miał zawsze posmak egzotyzmu, było jednostkowym importem z Południa lub Zachodu. Naj więksi artyści działali bez silniejszego kontaktu ze środowiskiem krajowym, nierzadko emi growali i wsiąkali w środowiska obce. Nagrobek i portret rodzinny, szlachecki, potem mie szczański, był u nas jedynym zamówieniem społecznym. Niewola dorzuciła ze swej stron monumentalne panoptika narodowej chwały i cierpiętnicze winiety martyrologiczne. Prymitywizm ludowy pozbawiony możliwości społecznego i artystycznego awansu jałowiał i karlał, a gdy zaczęto go sztucznie wydobywać i popierać, degenerował się szybko i nieodwołalnie.

W takich warunkach wegetowała sztuka jako sprawa nielicznych artystów i protegujących ich amatorów. Niewiele zmienił pod tym względem okres dwudziestolecia. Jednakże dzięk ruchowi organizacyjnemu, licznym zrzeszeniom i wystąpieniom zbiorowym, fachowemu czaso piśmiennictwu i samokrytyce wzmocniła się świadomość zawodowa plastyków, wzrosła troska o rzetelność artystycznego rzemiosła. Z drugiej strony żywe prądy awangardowe postawił problem społecznej funkcji sztuki, poddały rewizji jej rolę w strukturze duchowej narodu zażądały od artysty wyraźnej deklaracji światopoglądowej. Niemniej kończyło się na osobi stych deklaracjach. Sztuka, jeżeli nie szła po linii narodowego, ludowo-przeszłościowego oportunizmu, pozostawała dziedziną zamkniętą, rozwijającą się ze siebie i dla siebie, w za klętym kręgu eksperymentów formalnych. Być może żywo reagowała na różnorakie przejawy narastającej rzeczywistości, nie była jednak zdolna przekazać tych reakcji szerszemu środo wisku, pozostawała społecznie obca i zbędna.

Nie zmienił tego stanu rzeczy również manifest PKWNu.

Dzisiaj wystawy i salony są po dawnemu dla 220 wystawiających. Urabianie i wychowy wanie publiczności odkłada się do lepszych czasów. Na razie chodzi o to, żeby każdem zc zrzeszonych w związku artystów, malującemu co może i jak może, dać — jeżeli już ni innego, to przynajmniej złudzenie przydatności: miejsce na ścianie wystawowej raz czy dwa razy do roku, nadzieję zakupu państwowego, gdy malarz jest uznany przez sfery fachowe zakupu społecznego, gdy maluje źle, ale w sposób budzący zainteresowanie laika. Nadto jesz cze — możność konfrontacji wyników, usłyszenia mniej lub więcej rzeczowych opinii, wy mienienia poglądów z kolegami.

Przyjmijmy ten stan takim jaki jest. Skonstatujmy przedstawione na *Salonie* fakty i spró bujmy na tej podstawie zawyrokować o widokach na przyszłość. Zakwalifikujmy dotych czasową izolację sztuki jako sprawę do przezwyciężenia i zapytajmy o drogi, na jakie przezwyciężenie to mogłoby się dokonać. Pamiętajmy, że jesteśmy w okresie artystycznego prowizorium.

AKADEMICY

W przeglądzie wydarzeń plastycznych *Salonu* zacząć wypadnie od pozycji, które dzisia prawie że nie podlegają już dyskusji. Chodzi o malarstwo, które w artystyczną rzeczywistoś powojenną weszło w pełni ukształtowane, dojrzałe, zdecydowane w koncepcji i rozwiązaniach Nie bez racji coraz częściej mówi się o nim jako o malarstwie akademickim. Już to samo zasługuje na baczniejszą uwagę. Żyjemy wszak w kraju o ustawicznie rwącej się własno tradycji plastycznej, w kraju wiecznych improwizacji, wiecznego zaczynania z niczego i od rowa, gdzie fajerwerkowe talenty zapalają się i gasną ze zdumiewającą łatwością. Powiedzie w takim kraju, że dorobiliśmy się wreszcie jakiegoś możliwego do przyjęcia akademizmu — to już jest pewien sukces. Z akademickiej powagi kpić sobie mogą ośrodki, które dysponują kapitałami kulturalnymi nagromadzonymi od wieków. U nas wszystko, co ma cechy pewne stabilizacji i perfekcji, wszystko, do czego można by nawiązać, czemu można by się przeciw stawić — przeciwstawić jako niewątpliwej wartości, nie zaś pustce — musi być uznane ż czynnik konstruktywny i pobudzający.

Określać akademizm można różnie. Dla naszych celów wystarczy, jeżeli zaakcentujemy wymienione wyżej momenty stabilizacji i perfekcji. Stabilizacja oznaczałaby świadome przy jęcie pewnych reguł, wyraźnych ograniczeń, poza które wychodzić się nie chce i nie usiłuje

Perfekcja — dojście do pełnego opanowania podyktowanych tymi regułami i ograniczeniami środków i efektów.

Akademizm jest niczym innym jak realizowaniem wiary w dyscyplinę i normę. Jako taki neguje z góry wszelki nieprzewidziany i nieobliczalny w skutkach eksperyment twórczy, trzyma się dróg wypróbowanych i nie budzących wątpliwości. Z tym wszystkim nie musi bynajmniej stanowić czynnika zacofania i bezwładu. Jest to szkodliwa legenda. Wiemy dobrze, że maksimum prężności uzyskać można dopiero pod odpowiednio wysokim ciśnieniem. Gdzie nie ma nacisku norm i rygorów, nie może być naprawdę wartościowych przezwyciężeń i wyłamań.

Aktualny nasz akademizm ma charakter specyficzny. Rygorem dla niego jest naturalne widzenie rzeczy, czemu się z reguły podporządkowuje. Równocześnie koncentruje cały wysiłek twórczy na wysublimowanej spekulacji kolorystycznej. Spekulacja ta wygląda osobliwie. Nie jest to wierne powtarzanie optycznego doświadczenia rzeczywistości, ale nie jest to też niezależna od rzeczywistości, abstrakcyjna igraszka barwna. Utarło się powiedzenie, że w obrazach tego rodzaju stosunki przedmiotowe stanowią nieważny pretekst dla swobodnego rozwijania kolorystycznych gam i harmonii. I to nie jest ścisłe. Pomimo całego kolorystycznego przepychu, pomimo niezwykłości zestawień i powiązań, przecież nie chodzi tam li tylko o taką czy inną gamę albo harmonię. Układy barwne wiążą się wyraźnie ze skonkretyzowanym wyglądem rzeczy i to decyduje w końcu o ich sensie i charakterze. Istotą osiągnięcia formalnego jest właśnie to, że przedstawiony wygląd nie jest przypadkowym zbiegiem momentów optycznych, nie jest przelotną wrażeniową notatką. W każdym zaś razie nie jest tylko notatką. Jest to wygląd, który został we właściwy malarstwu sposób zracjonalizowany.

Momenty wyglądowe sprowadzono tutaj do świadomie wybranych kolorystycznych zasad i założeń. Nie po to wszakże, żeby wyrazić rzeczywistości lekceważenie, ale żeby ująć ją w karby porządkującej myśli, nadać jej emocjonalne natężenie i wagę intelektualną. Nie mamy tu bynajmniej do czynienia ze spekulacją dla samej spekulacji. Przeciwnie. W obrazach naszych akademików napotykamy nadużywanie środków dla najpełniejszego osiągnięcia efektu o określonym sensie rzeczowym. Konstrukcja barwna jest dla nich precyzyjnym instrumentem organizującym przedmiotowy namysł i wzruszenie. Towarzyszy jej stosowna konstrukcja planimetrycznego układu pola: uporządkowanie rytmów linijnych i kierunkowych, wyszukanie proporcji, jasna dyspozycja plam i figur. I ta konstrukcja nie jest jednak niezależna, abstrakcyjnie oderwana. Nią również kieruje wzgląd na zachowanie wyglądowego prawdopodobieństwa, na naturalne rygory widzenia.

Swoisty racjonalizm koloru i formy oraz rygorystyczne respektowanie prawdopodobieństwa wyglądów determinują tę sztukę w jej akademickim ustabilizowaniu i akademickiej perfekcji. Nadając jej niepośledni walor formalny zakreślają równocześnie jej możliwościom nieprzekraczalne granice.

W granicach tych pozostają osiągnięcia artystyczne Pronaszki, Cybisa, Eibischa, Fedkowicza, Radnickiego, Rzepińskiego, Taranczewskiego, Marczyńskiego, zaznaczając się u każdego z nich wyraźnym wydźwiękiem indywidualnym, uzależnionym od szczególniejszych osobistych dążeń i możliwości.

U Zbigniewa Pronaszki stabilizacja formalna wyraża się w zdecydowanym dążeniu do monumentalności. Jego kompozycje portretowe pełne są umiaru i powagi. Wyraźna dyspozycja barwna scala lokalne wibracje koloru w proste formy syntetyzowanego wyglądu. Lakoniczna charakterystyka przedstawianych postaci nadaje im znamię swoistej hieratyczności. Człowiek — pełen krwistej rubaszności malarz, neurasteniczny arlekin, wytworna pani — zyskuje w tym ujęciu powszechnie ludzką godność i ważność. Jest to godne uwagi osiągnięcie artystycznej konstrukcji, przeprowadzonej środkami czysto malarskimi, oszczędnej i celowej a sięgającej głęboko.

Innego rodzaju jest głębia ujęcia Jana Cybisa. Temat jest tu raczej niepozorny: z najprostszych elementów wyglądowych skonstruowany pejzaż, surowo zestawiona martwa natura. Istota artystycznego efektu leży w niepokojąco wnikliwym indywidualizowaniu przedstawionych wyglądów. Osiąga to artysta przy pomocy koloru prawie brutalnego w swej chropowartości chromatycznej i fakturowej, koloru dawkowanego w tonie, ciężarze, walorze i nasyceniu z jakąś nieomylną powściągliwością. Kompozycja układu formalnego, wbudowana w kilka zasadniczych poziomów i pionów, wyprowadza naturalność wyników z przekonywająco neutralnych proporcji i podziałów. W rezultacie obraz Cybisa działa przemożnym, szorstkim liryzmem zwyczajności, wydobytym z wszechstronnie zestrajanych środków malarskiej realizacji.

Harmonijnym konstytucjom artystycznym Pronaszki i Cybisa przeciwstawia się nieskoordynowany, wybuchowy temperament malarski Eugeniusza Eibischa. W obrazach tego artysty wszystko jest wrażliwością. Wrażliwością wyczuloną do ostatnich granic, nader oporną wobec rygorów intelektualnej selekcji, posłuszną raczej rozpędowi wirtuozerii technicznej i drobnym urokom opracowywanej malarskiej materii. Wystawione dwa większe pejzaże Eibischa znajdują się jakby w stanie kolorystycznej i formalnej eksplozji. Mniejszy pejzaż z Kudowy jest świadectwem wzruszenia bardziej skonkretyzowanego, uderza bogactwem suwerennej charakterystyki i szlachetnością efektów wydobytych i związanych przez artystę.

Wytrawnym aranżerem kolorystycznego pola jest Jerzy Fedkowicz. Kompozycje jego budowane są z wielkim kunsztem, na kilku wyraźnie przeciwstawionych planach, z niezawodnym efektem skoncentrowania całości wokół subtelnych partii centralnych. Koncentryczną strukturę pola podtrzymuje system delikatnych akcentów kierunkowych, znaczonych ciemną kreską, która kontrastuje z wyszukanym blaskiem plam barwnych.

Obrazy Zygmunta Radnickiego odznaczają się powierzchnią konstruowaną głęboko i jednostajnie z zestawianych bezpośrednio segmentów barwnych. Skala kolorystyczna chłodna, sucha, nieco surowa, spokojnie określa i wyznacza stosunki wyglądowe, przedstawione z obiektywną, pełną powagi i uczuciowej rzeźby rzetelnością.

Czesław Rzepiński jest malarzem o dużych ambicjach, które nie zawsze jednak znajdują ostatecznie przekonywające środki plastycznego wyrazu. Zbytnie komplikowanie założeń tematycznych (zachód słońca w *Pejzażu*, złożona sytuacja figuralna *Przed obrazem Renoira)* razi sztucznością, zwłaszcza wobec pewnych przejaskrawień kolorystycznych i niedopatrzeń kompozycji. O klasie artysty dużo więcej i lepiej mówi skromna *Martwa natura*, nader wyszukana w kolorycie, a prosta w układzie.

U wszystkich wymienionych wyżej twórców przeważają w zasadzie rygory przedmiotowe. Kolor jest u nich przede wszystkim funkcją naturalistycznego wyglądu, autonomia jego jest odrębnością środków malarskiego przedstawienia. U Wacława Taranczewskiego sprawa ta ulega pewnemu przesunięciu. Poszczególne plamy barwne, kładzione w energicznym, powtarzającym się szeroko rytmie, charakteryzują i u niego swoiście pojęty wygląd przedmiotu; wydźwięk całości jest jednak przede wszystkim dekoracyjny. Mniej jest w nim troski o indywidualizację rzeczy, więcej o zharmonizowanie bogatej barwności pola, działającej skomplikowanym ornamentem plam i zygzaków koloru.

To samo na pozór powiedzieć by można o obrazach Adama Marczyńskiego. I u niego kolor układa się w nasycony barwnością ornament. Jest jednak pewna różnica: akcent pomimo całej dekoracyjności pozostaje na aluzjach do indywidualnie odczutego przedmiotu. Szczególnie wyraźnie widać to w wystawionym *Pejzażu,* gdzie osobiste przeżycie motywu kształtuje subtelną rytmikę pola, precyzyjnie wycieniowany klimat barwny, wyrafinowanie szczegółów wyglądowych.

Tak przedstawiają się najważniejsze pozycje naszego współczesnego akademizmu. W granicach norm i konwencji, które powtarzają się u wszystkich (zachowanie naturalnego prawdopodobieństwa wyglądów, racjonalizacja koloru i rozplanowania pola), wypowiadają się różne indywidualności twórcze, o różnych charakteryzujących je dominantach. Pogłębiony humanizm Pronaszki, szorstka i opanowana liryka zwyczajności Cybisa, zmysłowa nadwrażliwość Eibischa, chłodna wirtuozeria Fedkowicza, surowa solidność Radnickiego, ambitny niepokój Rzepińskiego, energiczna dekoracyjność Taranczewskiego, wysublimowana w barwność melancholia spojrzenia Marczyńskiego — składają się na wachlarz talentów bogaty, interesująco zróżnicowany i — wciągający, nawet jeśliby się żądało od sztuki czegoś więcej niż kolorystyczne spekulacje w granicach rzeczywistości spostrzeganej i takiego czy innego temperamentu artysty.

EKSPERYMENTATORZY

Doceniając w zupełności artystyczny poziom i mistrzostwo poczynań plastycznych, które realizują sztukę spekulatywnie-naturalistyczną, nie można przecież nie zakwestionować tej sztuki w wypadku, gdyby stać się miała wyłączną postawą malarską dnia dzisiejszego.

Na tle dokonujących się przeobrażeń całej cywilizacyjnej struktury współczesnego świata razi jej bierność wobec bezustannie przeanalizowywanej natury, żenuje podmiotowy egotyzm, podający w sformułowaniach plastycznych samą tylko egzotykę osobistego temperamentu, rację osobistego spojrzenia.

Sztuka, która by potrafiła wyjść z artystycznego odosobnienia i przemówić po prostu do zwyczajnego człowieka, musi być jednak inna. Trudno tu cokolwiek postulować. Niemniej

wydaje się, że będzie nią ta sztuka, która znajdzie środki, by poruszyć nie tylko wrażliwość znawcy, ale i aktywną, szukającą jasnych i zdecydowanych uwidocznień wyobraźnię ludzi pracy. Tych, dla których właściwą dziedziną życia jest zorganizowane społeczne działanie.

Wyobraźnią klas pracujących, ożywiając się w miarę postępu cywilizacji, oświaty i kultury, szukać zacznie form naoczności uchwytnych i trafnych. Ludzie nie zmanierowani estetycznie żądać będą od sztuki najprostszych obrazowych rewelacji, nie zaś akademickich protokołów bardzo specjalnego przeżywania. Żądaniom tym, jeżeli nie mają one szukać zaspokojenia w tandecie pseudorealistycznego kiczu, odpowiedzieć będzie musiała i nastarczyć wzmożona obrazotwórcza konstruktywna wyobraźnia artysty.

Nie chodzi w tym wypadku o jakąś wrodzoną dyspozycję czy władzę psychiczną. Chodzi o złożoną technikę kulturową, która na odcinku plastyki została w znacznym stopniu zapoznana. Zabiło ją przyjęcie się i rozpowszechnienie sztuki spekulatywno-naturalistycznej, ograniczającej się do rejestrowania i formalnego racjonalizowania wyglądów rzeczywistości zastanej.

Sprawność czy też technika kulturowa, nazwana tu wyobraźnią, przejawia się w działaniu projekcyjnym o cechach odkrywczych, twórczych. Dzięki niej powstają wynalazki, które rozwiązują konkretne problemy życia praktycznego, ona warunkuje odkrycia teoretyczne, budujące pojęciową wiedzę o świecie. Ona też konstruuje o b r a z y (w szerokim tego słowa znaczeniu), które zajmują wobec rzeczywistości stanowisko nie praktyczne i nie teoretyczne, ale jeszcze inne: Zrealizowany w materiale ruchowym, słownym, muzycznym albo plastycznym o b r a z nadaje problematyce rzeczywistości k o n k r e t n y k s z t a ł t e m o c j o n a l n y. Wyprowadzony z elementów realnego świata — nie musi koniecznie świata tego wyglądowo powtarzać, opisywać, racjonalizować. W nieprzewidzianych żadną spekulacją, żadnymi regułami wyglądach pokazać może coś zupełnie innego: dynamikę postaw, niepokój sytuacyj, radość odkryć, rozwiązań, rewelatorskich sformułowań.

Nasilona działalność obrazotwórcza cechuje z reguły siły społecznie młode, aktywne, rewolucyjnie ustosunkowane do rzeczywistości zastanej, siły, które nie dysponują jeszcze gotowym zasobem form wyobrażeniowo-myślowych, ale formy te na swój użytek dopiero wyprowadzają i budują. Dlatego też działalność obrazotwórcza wiąże się z pilną obserwacją rzeczywistości realnej. Nie rozsmakowuje się w niej jednak li tylko percepcyjnie, nie spekuluje formalnie na jej temat, ale ją z miejsca klasyfikuje i ocenia. Istotne i ważne jej elementy zestawia przy tym nie według jakichś naturalnych kanonów idealnego prawdopodobieństwa, ale według konkretnie odsłanianych jednorazowych zależności i związków.

Tego rodzaju mechanika wyobraźni zaznacza się szczególnie czysto w elementarnej sztuce dziecka, w nieobarczonej tradycją sztuce ludów pierwotnych, jak i w sztuce wchodzących po raz pierwszy w jakiś zaawansowany już krąg cywilizacyjny tzw. prymitywów.

W ciągu ostatniego półwiecza malarstwo wyobrażeniowe dokonało zasadniczego wkładu w formułujący się wyraz plastyczny naszej epoki. Wkład ten był zasługą artystów, którzy do wielkiego cyklu rozwojowego sztuki europejskiej weszli ze stanowisk jakby peryferycznych i którzy nie ulegając ustalonym, poważanym powszechnie rygorom zdołali zachować własne, autentyczne oblicze. Rousseau le Douanier, Van Gogh, Utrillo, Modigliani, Matisse, Picasso, Léger, Klee, Chagall, Makowski — twórczością swą pierwsi zamanifestowali rodzący się w łonie starego ustroju przełom i w obliczu nowych konieczności pierwsi odnowili pierwotną — obrazotwórczą funkcję sztuki.

Oczywiście nie obyło się bez nieuniknionych w ówczesnych warunkach współczynników przekory, perwersji, epatowania. Nie umniejsza to jednak w niczym faktu, że zasadnicza tendencja tej sztuki była zdrowa i słuszna, że sztuce tej nie były bynajmniej obce momenty bystrej, dogłębnej obserwacji oraz szczerze realistycznej oceny zjawisk.

Trzeba pamiętać bowiem jedno: wyobraźnia jako swego rodzaju technika pozostawać może na usługach postaw bardzo różnych. Wyobraźnia prymitywu, wyobraźnia określających się dopiero i wyzwalających sił społecznych jest zawsze wyobraźnią konstruktywną. Dążeniem jej jest nie co innego, jak opanowanie rzeczywistości. Opanowanie jej niespodziewanym obrazem, trafnym skrótem, wymownym zestawieniem. W tym sensie mówić chyba można i trzeba o powodującej nią postawie zdecydowanego realizmu.

Nie znaczy to jednak, żeby technika wyobraźni nie dała się użyć do celów wręcz przeciwnych. Przykładem może być zrewoltowana społecznie wyobraźnia na usługach separującego się od wszelkich związków z rzeczywistością indywiduum. Wyobraźnia taka, wyczer-

pująca się w projekcji obrazów o charakterze pustych rojeniowych schematów, cechowała istotnie pewne stany ostatecznej schyłkowości. Wiele z niej było chociażby w surrealizmie. To jednak w niczym nie umniejsza jej znaczenia jako narzędzia, bez którego wydaje się rzeczą niemożliwą jakiekolwiek adekwatne zaznaczenie się w sztuce dzisiejszej ideowych tendencji naszej doby.

Odbudowa wyobraźni jako techniki, jako konstruktywnej sprawności obrazotwórczej, odbudowa przy zachowaniu całej ostrożności — koniecznej, żeby nie popaść w ślepy zaułek imaginizmu — wydaje się pierwszym i zasadniczym warunkiem wyjścia z impasu, w jakim znalazła się współczesna sztuka.

Postępów tej odbudowy szukamy przede wszystkim w twórczości artystów młodych, którzy nie obarczeni surowym zakonem akademizmu predysponowani są szczególnie do śmiałych, wielokierunkowych eksperymentów twórczych.

Na tegorocznym *Salonie Zimowym* jest ich — w przeciwieństwie do salonów zeszłego sezonu — sporo, chociaż nie widać ich wszystkich. Nie wzięli w nim udziału plastycy najmłodsi, którzy dali się poznać na październikowej wystawie grupy młodych jako najżywsi, w nowatorstwie najśmielsi, najbardziej indywidualni — Brzozowski, Nowosielski, Mikulski, Skarżyński. Spotykamy natomiast artystów znanych już po trochu sprzed wojny, z Kantorem i Jaremianką na czele Ci reprezentują skrzydło sztuki eksperymentatorskiej najradykalniejsze. Nie brak wszakże i mniej zdecydowanych, których eksperymenty pozostają jeszcze w granicach akademickiego naturalizmu.

Należy do nich Jan Świderski. Jego poprawny *Pejzaż* zwraca uwagę głównie opanowaniem środków malarskich, natomiast *Butelki*, malowane zresztą dosyć surowo i zbyt może pospiesznie, zastanawiają ostrym postawieniem problemu przedmiotowości, wyłamującym się z akademickich konwencji.

Ostrożnie wykracza poza normy naturalistycznej czytelności Tadeusz Łakomski. Pejzaże jego przywodzą na myśl sztukę fowistów. Uderza w nich wzmożony dynamizm koloru i formy, przechodzący nad szczegółami wyglądu, żeby tym więcej spotęgować przedmiotową ekspresję.

W ogóle w poszukiwaniach młodych plastyków nie brak nawiązań. Kompozycje Mariana Szmańdy przypominają rozwiązania Matisse'a. Aleksander i Wanda Radziewicz Winniccy scalają i rytmizują swe pejzaże po utrillowsku. Bogusław Szwacz sięga do bliższych datą osiągnięć malarstwa francuskiego, nie wychodząc zresztą poza naturalistyczny, powierzchownie stylizowany schemat całości.

Z naiwną prymitywizacją wyglądów spotykamy się w *Ogrodzie* Macieja Makarewicza, w *Pejzażu* Erny Rosenstein i w *Hucie* Jadwigi Maziarskiej. Świeże i żywe podejście do rzeczywistości u tych ostatnich nie idzie jeszcze w parze z pełnym opanowaniem środków, bez czego trudno mówić o prawdziwych osiągnięciach.

Znamiona pospieszności i powierzchowności obciążają eksperymenty przedstawieniowe Teresy Tyszkiewiczowej i Marka Włodarskiego. Są to raczej nie całkiem jeszcze skonkretyzowane notaty pomysłów formalnych niż wyprowadzone rozwiązania. Wydaje się, że pewna pospieszność i brak dostatecznego przemyślenia zaciążyły również na obrazie Tadeusza Kantora. Celna w koncepcji partia figuralna kłóci się w sposób nieprzyjemny z tłem potraktowanym w niedbały, stylizatorski sposób. Nie jest to zresztą może sprawa istotna w obrazie, który uderza przede wszystkim zuchwale wymierzoną kolorystyką, stanowiącą wyraźny postęp w stosunku do poprzednich kolorystycznych rozwiązań artysty.

Realizacją eksperymentalną o niewątpliwej klasie artystycznej, dojrzałą formalnie i nienaganną w konstrukcji, jest *Akt* Marii Jaremy. Wydaje się on przy tym poważnym krokiem naprzód artystki, której twórczość mieliśmy możność poznać obszernie na wystawie październikowej. Kapryśne rozbicie i rozrzucenie form, które cechowało poprzednie jej prace, ustępuje teraz skupionej koncentracji. W miejsce fantastyki konturów spotykamy się z głębokim przemyśleniem każdej kreski. Układ ich charakteryzuje przedmiot w sposób niezależny od naturalnego wyglądu, a konkretyzujący twórczo istotę przedstawianej formy cielesnej. Zamiast kolorystycznej ruchliwości i nieuchwytności napotykamy wreszcie wyraźną dyspozycję walorową. Wprowadza ona w kompozycję aktu moment światła, światła pojętego jako funkcja materii i kształtu, nie zaś jako przypadek naturalnego oświetlenia. W efekcie ogólnym odnajdujemy w obrazie Jaremianki wyobrażeniową kreację o wielostronnym bogactwie charakterystyki, kreację, która nie powtarzając natury daje jej malarską, ekwiwalentną koncepcję. Na drodze do wyobrażeniowego odbicia rzeczywistości i jej strukturalnych problemów obraz Jaremianki pozostanie pozycją trwałą — pouczającą i nowatorską.

Jak z tego pobieżnego przeglądu widać, eksperymentów i eksperymentatorów wśród młodszych plastyków nie brakuje. Mniej jest może osiągnięć pełnych, nie ma jeszcze rozstrzygnięć i decyzji ostatecznych. Nie ma też wyraźniejszego przezwyciężenia manier schyłkowych, do których się tu i tam chętnie nawiązuje. Jest natomiast praca nad formowaniem wyobraźni, praca żywa, pełna niepokoju i fermentów. Rezultaty jej pokaże przyszłość. Tymczasem należy stwierdzić, że ruch istnieje i przejawiają się w nim możliwości.

JACEK PUGET

„Przy tym obrazie nie mógłbym jeść obiadu" — powiedział pewien hrabia, zwiedzając wystawę grupy „młodych" Francuzów. „Nie chcę tego ganić" — powiedział pewien malarz w wywiadzie prasowym. I — o dziwo — tym razem hrabia właśnie zajął takie stanowisko, jakiego wystawcy oczekiwaliby od zwiedzających. Nie po to malowano te obrazy, by przy nich ktoś jadł obiad, a po to, by niepokoiły i budziły dyskusję. Nie są malowane do jadalni, ale właśnie tylko na wystawę. Są plakatami pewnej koncepcji plastycznej. Większość z nas nie dostrzegała tego momentu specyficznego dla paryskich środowisk artystycznych; większość z nas nie zna też tych obrazów Matisse'a, które nie są malowane na wystawę, ale do jadalni, bo aby je znaleźć, trzeba dobrze znać Paryż; większość z nas dziwi się tylko, czemu ci panowie inaczej malują na wystawę a inaczej dla siebie.

Otóż tak musi być czasami, bo wśród sześciu tysięcy prac pokazanych jednocześnie na *Salonie* trudno być dostrzeżonym, tak jak trudno jest dać się usłyszeć w rozgwarze tłumu; tam, jeśli chcemy być zrozumiani, musimy stosować inną dykcję niż u siebie w domu.

Już u Maneta zauważamy tę nową malarską dykcję. Śmiałymi i świeżymi pociągnięciami pędzla objawia światu zwięźle i jasno swoją koncepcję widzenia, uczy nas, że zasadnicze rozstrzygnięcia stanowią o poziomie obrazu i jak dawni muzycy pisze swe dzieło basem cyfrowanym. Po nim, po impresjonistach rośnie zróżnicowanie poglądów i kierunków, a więc siłą rzeczy wzmaga się dyskusja, posługując się logiką coraz bardziej przerysowaną. My Polacy nie bardzo umiemy dyskutować. My często nie dopuszczamy rozmówcy do sformułowania zdań, bo wiemy lepiej od niego, co miał na myśli. Może to intuicja — a może jakaś inna zbiorowa zaleta. A w sztuce u nas mało tej dyskusji, bo nie zachodziła taka potrzeba, która stałaby się matką tego wynalazku. Dlatego korzystamy często z wynalazków Zachodu.

Prostą konsekwencją tego stanu rzeczy w plastyce jest stanowisko krytyki. Malarz zagrał geniusza, krytyk zagra znawcę. — Nie ma tu miejsca na reprodukcję, podajmy więc cytaty: „Pejzaż o formach narastających w głąb z radosnym aspektem widzenia świata" (*Stolica* z dnia 15. III. 47 r.). Inny obraz jest tam „o wyraźnie realnie ludzkim pierwiastku uczuciowym". A jakiż jest inny pierwiastek uczuciowy — może zwierzęcy? W innym znów piśmie krytyk chciałby pomówić osobiście z malarzem S. Szczepańskim „dla jego własnego dobra". Widocznie tutaj zachodzi wspomniany już wypadek przewidywania myśli rozmówcy i konieczności uświadomienia go w tym względzie.

Naprawdę bardzo trudno jest pisać o plastyce, bo w swoich podstawowych problemach nie działa ona pojęciami, ale wyobrażeniami zasadniczo niewyrażalnymi w słowach. Istnieją wprawdzie kryteria formalne równie ścisłe jak w muzyce, ale zbyt trudno określić je w prawach matematycznych. W muzyce sama struktura dźwięku narzuca fizykalnie wyznaczone działanie. W dziedzinie wrażeń wzrokowych kolor nie jest odpowiednikiem dźwięku, ale szmeru o strukturze bardzo złożonej, tak złożonej, że przeważnie nie można go nazwać, trzeba dopiero zobaczyć. Stąd nawet u najlepszych teoretyków spotykamy nieraz zawiłość i parabolizm określeń. Ale poziom krytyki zależy od umiejętności poruszania, przynajmniej między wierszami, problemów zasadniczych.

Mało jest u nas artystów, o których można by powiedzieć, że reprezentują jakiś świadomy problem plastyczny czy jakąś koncepcję. Mało jest plastycznej dyskusji eksponatów. Nie można się więc dziwić, że nie ma tego i w krytyce. Nie można się dziwić, że ktoś, kto musiał pisać o wszystkich znajomych z Krakowa, nie da sobie rady bez frazesów. Tym więcej, że w sztuce nieraz nawet łatwiej jest coś zrobić, niż uświadomić to sobie i wyjaśnić. Teoria nie dogoni twórczości, tak jak wiedza nie dogoni życia, którego jest cząstką. Niemniej jednak frazes nigdy nie spełni jakiejś społecznej roli, a głupi komplement żenuje

więcej niż rzeczowa nagana. Żenuje i artystę i publiczność, nie spełnia więc zasadniczego zadania krytyki jako pośrednika. Nie spełnia tego zadania rozwijanie artykułu na dwie strony w gazecie, bo to znów przeraża czytelnika.

Przypuszczam, że najlepiej spełniłaby swoje zadanie nie taka krytyka, która zajmuje wobec dzieła jakieś pewne stanowisko, ale ta, która by wskazywała, jaką zająć postawę, która by uczyła, jak się do dzieła ustosunkować, by zrozumieć jego problemy, jak w nim można smakować. To właśnie powinno być powiedziane jasno i popularnie.

W ostatnich czasach nasi krytycy wykazują jak najlepszą wolę w tym kierunku. Poziom ich pracy związany będzie z poziomem pracy artystów.

Ale jest jeszcze czasem w naszym podejściu do sprawy coś z tego przymrużenia oczu znawcy. Choć przecież wiemy dobrze, jak śmiesznie może wyglądać czowiek mrużący oczy arystokratycznie. Zdrowy i szczery stosunek do zjawisk zdobywa się otwartym okiem badacza.

Sztuka jest przejawem życia i podpadać może pod kategorię zjawisk przyrodniczych. Przyrody się nie wartościuje, tylko się ją bada.

Czy ktoś mógłby użyć zwrotu: „ja się świetnie znam na przyrodzie"? Czy są tacy, co się znają na miłości? Chyba tylko ci — wyranżerowani.

S P R A W O Z D A N I A

GAWĘDY O PRZESZŁOŚCI

JAN PARANDOWSKI: *Dwie wiosny*. Wydanie trzecie. Wielkopolska Księgarnia Wydawnicza. Poznań, 1946; str. 174 i 2 nl. *Trzy znaki zodiaku*. Wydanie drugie. Drukarnia Św. Wojciecha. Poznań, 1945; str. 276 i 4 nl.

I

Wśród powojennych książek, których większość cechuje specyficzna tematyka i forma, reedycje zajmują miejsce odrębne. Przerzucone nad okresem wojny, wolne od jej gryzącego osadu, przywracają nam smak rzeczy i spraw często zapomnianych, zdawałoby się przywiędłych. Bo mówię tu zwłaszcza o tych książkach, które pozbawione aktualnej dziś problematyki liczą raczej na swe powodzenie u czytelnika sprzed ośmiu lat. Wiele z naszych upodobań wykazuje żywotność istotnie niespożytą: choć i zdławione na jakiś czas wrogą atmosferą, zawsze wreszcie dają o sobie znać i domagają się należnego trybutu. Tak jest z upodobaniem do antyku, które znalazło już swój wyraz w szeregu powojennych utworów literackich. Bez względu na to, jak artysta do tego tematu podchodzi, czy jest on celem czy środkiem artystycznej intencji, jego sugestywność i tylekroć podkreślana zdolność rozbudzania inwencji twórczej — wydaje się oczywista i raz jeszcze udowodniona. To jako usprawiedliwienie ponownego wydania opowiadań Parandowskiego.

Tom zatytułowany *Dwie wiosny* zawiera jedenaście opowiadań, z których dziewięć odnosi się do wiosennego pobytu autora w Grecji w r. 1925, a dwa do takiegoż pobytu w r. 1926 na Sycylii i na Capri. Każde z nich mówi o jakimś tradycją uświęconym miejscu antycznego świata. Parandowski jest niewątpliwie jednym z tych rzadkich ludzi, powiedziałbym winckelmanowskiego pokroju, dla których antyk jest czymś więcej niż przedmiotem naukowego czy artystycznego zainteresowania. Parandowski nie tylko kocha i rozumie antyk, ale wprost przeżywa go — dzięki jakąś szczególną tęsknotą rozbudzanej intuicji.

Siła tego przeżycia jest tak niepospolita, że nawet tam, gdzie luki w naszej wiedzy o starożytności wypełnia on własną fantazją, fantazja ta zdaje się mieć dla nas wagę historycznego świadectwa. Intensywność emocjonalnego stosunku do przedmiotu walczy tu o lepsze z erudycją. Gdy mówi o pracy Fidiasza, o pierwszym wieńcu olimpijskim, o eleuzyjskich misteriach, obrazy jego fantazji przystają tak precyzyjnie do wyobrażeń, jakie sobie na podstawie tekstów i zabytków budujemy o świecie antycznym, że skłonni jesteśmy podejrzewać go o jakieś osobliwe wtajemniczenie.

Oto jest moment, który przedstawieniu Parandowskiego nadaje cechę przedmiotowości. Opisuje on z pietyzmem, ale wiernie. Czerpie z faktów historycznych tak długo, dopóki ich starczy; uzbrojony w swą subtelną intuicję, szczerby w przekazach historycznych zręcznie uzupełnia wyobraźnią i wskrzesza przed nami całkowity obraz przeszłego życia. Parandowski pragnie ten umiłowany okres dziejów, w jego niezafałszowanych przejawach, zbliżyć sobie i czytelnikowi jak najbardziej, wierzy w prawidłowość swej rekonstrukcji i nią się zadawala. Nigdy temat klasyczny nie jest dla niego pretekstem do przeforsowania jakiejś idei. Stąd na próżno szukać będziemy u niego problematyki społecznej czy moralnej. Na ogół dzieje się

wręcz przeciwnie: pozorny temat gawędy, wrażenia z pobytu w jakimś mieście, na jakichś ruinach, są pretekstem do wycieczki w przeszłość.

W jednym z opowiadań w tomie *Dwie wiosny* powiada autor: „Drzewo, kamień, motyl, ptak przelatujący w chwale prześwietlonego powietrza rodzi wspomnienie mitycznych przemian i wierszy, które o tym opowiadają". Nad każdym skrawkiem zwiedzanej ziemi unosi się jego westchnienie: „tak samo i przed wiekami..."

Parandowski nie rozpatruje żadnego szczegółu widzianego krajobrazu czy rzeźby bez związku z historią, która ma dla niego urok niewypowiedziany. Całą jego podróż nazwałbym wielką autopsją historii. Poprzez kraj, jego język i zabytki dostrzega tamto życie, tamtych ludzi, ich świetność, ich zachwyty i troski. Piękno, szpetota nawet wydają mu się mniej godne uwagi w swej dzisiejszej postaci — przeniesione dwadzieścia parę wieków wstecz odzyskują swój sens. Stają się symbolem bujnego wówczas, a dziś zamarłego życia. Kamyk ze świątyni Dzeusa ma dla niego wartość tych wszystkich stóp, które się ongiś po nim przesunęły.

Dlatego gdy wizja historyczna, jaką obudowuje sterczące ruiny, niknie mu sprzed oczu, rzeczywistość zmienia jego uniesienie na smętek i zadumę. Jeden raz tylko wzdryga się na myśl o wskrzeszeniu antycznej formy: polichromii marmuru. Ale tu jest już, jak i my, związany konwenansem, wielowiekowym ludzkim przyzwyczajeniem. Nie należy zresztą sądzić, że te jego wiosenne wędrówki dostarczały mu tylko bodźców do swobodnych marzeń o przeszłości, że pozostawał obojętny na czynne wartości estetyczne oglądanych zabytków. Bynajmniej. Chłonny, koncentruje swą uwagę i na zewnątrz, dostrzegając piękno zachowane na równi z pięknem minionym. Opisy rzeźb i dzieł architektonicznych pełne są uwag świadczących o adekwatnych przeżyciach estetycznych autora.

Weźmy np. taki opis Partenonu: „Z niewyczuwalnych dla oka proporcji złożyła się ta wzniosła poezja geometryczna... Stopnie głównego wejścia tworzą widomie prostą linię, a pod libellą wykazują pewną krzywiznę, obliczoną na kaprys naszej optyki. Fidiasz rozumiał mowę światła i cienia. Kolumny narożne mają średnicę większą od innych, gdyż wystawione na pożerające działanie wolnej przestrzeni, przy tej samej objętości wydawałyby się zbyt smukłe. Z najtrafniejszych proporcji, z ostrożnych nachyleń, z ledwo pochwytnego wydęcia kolumn, ze ścisłych zestawień szczegółów, które niewątpliwie mają jeszcze niejedną tajemnicę przez nas nie odkrytą — złożył się zwycięski pean planu i rachunku".

Ta pasja historyka, archeologa i estety sprawia, że Parandowski-pisarz daje nam utwory nie tylko nasycone przemyślaną i ustaloną treścią, ale plastyczne, żywe i pełne ujmującego ciepła. Nigdzie nie ma niejasności, pochopnych wniosków, nigdzie entuzjazm jego nie wydaje się niezrozumiały i nieumotywowany. Trzy ostatnie opowiadania omawianego tomu więcej już dostarczają nam wiadomości o zwiedzanym przez pisarza kraju. Mniej w nich wyobrażeń, a więcej wrażeń. I tu jednak dominanta jest antyczna: opis drogi z Mesenii do Lakonii kończy się dłuższym cytatem (bądźcie spokojni — w przekładzie!) z Arystofanesa; pobytowi autora na Sycylii patronuje purpurowo-złoty duch Empedoklesa; kapryjską sielankę niepokoi posępne widmo starczego Tyberiusza.

Ujmując ogólnie, rzec można, że tym, na co pisarz jest najbardziej wrażliwy, dla czego starał się znaleźć i, przyznajmy, znalazł najpełniejszy wyraz, jest — w szerokim tego słowa znaczeniu — klasyczne piękno. Dźwięk, barwa, bryła, otaczająca je emocjonalna atmosfera — oto zasadnicze elementy tematyczne jego wspomnień. Parandowski lokując je w określonej fazie czasowej (przeważnie historycznej) nadaje ich istnieniu swoisty sens, według którego interpretuje, ocenia i opisuje ich estetyczne walory. Zachwyt jego jest silny, ale kierowany czujnym intelektem nigdy nie schodzi na bezdroża nieopanowanej emocji, nie zamienia się w egzaltację. I to nadaje opisom Parandowskiego powagę i siłę przekonywania.

2

Tom *Trzy znaki zodiaku* to dwadzieścia cztery krótkie gawędy historyczne, obejmujące czas trzech okresów gwiezdnych — Barana, Ryb i Wodnika — od zarania kultury egejskiej po wiek dwudziesty. Autor wychodzi tu więc poza najżywiej odczuwaną epokę antyku.

Z. Starowieyska-Morstinowa (*Ankieta o dwudziestoleciu, Twórczość*, 1947, II) widzi u Parandowskiego zainteresowania filologiczne raczej niż historyczne. Moim zdaniem niesłusznie. Parandowski pisząc o przeszłości zajmuje zdecydowanie postawę historyka, choć z pewnością zainteresowania jego kierują się nie ku proble-

mom, a ku faktom politycznym, społecznym, kulturalnym i obyczajowym. Do poznania tych faktów dochodzi Parandowski między innymi i poprzez filologię, ale nie ma potrzeby jego historycznych wizji łączyć z pojęciem owej dyscypliny.

Zawarte w zbiorze opowiadania nazwałbym obrazkami historyczno-kulturalnymi. Na ogół nie ma w nich już — z wyjątkiem może jednego *Wieńca olimpijskiego* — tej siły przeżycia tematu, co w *Dwóch wiosnach*. Ton narracji, choć równie ciepły, jest bardziej rzeczowy. Za najsłabsze uważam pierwsze opowiadanie pt. *Egea*, które w ujęciu i stylu przypomina raczej rozdział z popularnego podręcznika historii. Autor powinien był też uniknąć dosłownego powtórzenia paru zdań ze *Złotych Myken* (w tomie *Dwie wiosny*).

Całość tomu nosi wyraźne piętno pisarskiego kunsztu Parandowskiego. W swej wędrówce poprzez wieki pisarz dąży do ukazania na wciąż zmieniającym się tle, w coraz to innych ludziach, tych samych wartości humanistycznych, które kształtowały „dobrego i mądrego" człowieka Hellady. To pokrewieństwo kulturalne narodów europejskich, to poczucie odpowiedzialności za przejęte antyczne dziedzictwo jest jedyną bodaj ideą, jakiej pisarz służy z przekonania i zamiłowania. Analiza poszczególnych opowiadań mogłaby wykazać, jak subtelnie niekiedy autor tę łączność zaznacza. To szczególnym wyborem tematu, to jakimś słowem włożonym w usta bohatera, to znowu elementem akcji, czy samą atmosferą opowiadania. Stąd też zapewne ów ciepły ton, tak charakterystyczny dla opowieści Parandowskiego o Grecji i Rzymie, znajdujemy i w jego gawędach o czasach późniejszych.

Pewna konwencjonalność tematu cechuje opowiadania: *W kamieniołomach* (los niewolnika z epoki Dioklecjana), *Msza św. Stanisława* i *Poczajów*. Dwa ostatnie zwłaszcza dziwią u autora *Nieba w płomieniach*. Konwencjonalną w kompozycji *Rozmowę pod cyprysami* da się usprawiedliwić popularyzatorską i dydaktyczną tendencją autora. Tendencja ta jest zresztą widoczna w całym zbiorze, mówiącym jasno i przystępnie o znanych wydarzeniach i wybitnych osobistościach historycznych. Sprawia to, że *Trzy znaki zodiaku* są bardzo wartościową lekturą dla młodzieży. Wreszcie jako drobna uwaga z gatunku rzeczowych: wolałbym, by prawie dorosły Koroibos *(Wieniec olimpijski)* nie wybiegał na ulice Elidy w koszuli, tzn. w chitonie, a raczej w himationie czy też w bardziej jego wiekowi odpowiedniej chlamidzie. Podobnie urocza Korallion *(Wesele greckie)* powinna zmienić swój męski himation na ampechonion, periblemę czy po prostu „płaszcz".

3

Charakter formalny opowieści Parandowskiego skłania się w kierunku, który zwykliśmy określać mianem „estetyzującego". Że jest on po części narzucony samym tematem antycznym, dowodzić by mogły utwory, w których autor od tego tematu odstępuje. Dla Parandowskiego bowiem (jak i dla większości ludzi) przeszłość klasyczna jest przede wszystkim piękna. Dlatego autor poddaje się jej czarowi i szuka słów, które by jego przeżycia estetyczne mogły jak najlepiej wyrazić. Tam, gdzie czar ten nie działa, mniej jest też estetyzowania.

Z drugiej jednak strony ów charakter prozy Parandowskiego wynika ze stałych i określonych predyspozycji psychicznych pisarza. Nie jest chyba przypadkiem, że jemu właśnie zawdzięczamy, wspaniale zresztą napisaną, biografię O. Wilde'a, która nawet swym stylem świadczy o gorącym przejęciu się autora osobą tego dziewiętnastowiecznego apostoła estetyzmu. A wystarczy otworzyć poetycki pamiętnik Wilde'a z podróży do Włoch i Grecji (na polski przełożył go Kasprowicz, przedmowę pisał Parandowski), by natknąć się na klimat duchowy *Dwóch wiosen*. Paraleli nie należy oczywiście prowadzić zbyt daleko — toteż poprzestaniemy na stwierdzeniu u obu pisarzy zasadniczych podobieństw w ich stosunku do antyku.

Zarówno więc pewien wewnętrzny związek między przedmiotem a formą opowiadań Parandowskiego, jak i szczerość artystycznej postawy pisarza sprawiają, że estetyzujący charakter jego prozy nie tylko nie budzi sprzeciwu, ale stanowi wręcz jej walor. Wykwintna prostota słowa, starannie dozowana emocja, jaką naładowane jest każde prawie zdanie, wyrazy tak dobrane, by samym swym dźwiękiem współgrały w zespole znaczeniowym, pastelowa poezja metafor, oryginalne, często śmiałe a zawsze piękne frazy — to wybitne i... wypracowane zalety stylu Parandowskiego.

Są nadto dwie, nadrzędne cechy jego prozy, które uważam za oczywiste pochodne dużej kultury filologicznej pisarza:

umiar i jasność. Obie znakomicie potęgują ogólne wrażenie, jakie czytelnik wynosi z lektury Parandowskiego — wrażenie jedynej trafności, nieprzesuwalności słowa. Czegoś, co dalekie jest od wymuskania, a tak doskonałe w swej formie, jak właśnie antyczna rzeźba. Że z tym wszystkim pisarz umie uniknąć retoryzowania — oto rzecz zdumiewająca. Nieskazitelna polszczyzna Parandowskiego nie wikła się w długich periodach sztukowanych frazesami. Zdania krótkie, na wskróś nowoczesne w składni i doborze wyrazów płyną pewnie i spokojnie i niekiedy tylko zalśnią humorem lub załamią się we wzruszeniu...

Trzeba by szczegółowej analizy tekstu, by na przykładach ujawnić elementy, z których Parandowski buduje urzekającą muzykę swojego słowa. Ale dowodów na to, co powiedziano wyżej, pełno jest na każdej stronie jego utworów. Na meseńskiej drodze widzi pisarz jak „Ciemne pnie cyprysów rozdeptują kałuże światła rozlane po ziemi"; o Sparcie konkluduje w zadumie: „Przemaszerowała przez historię jak pułk tęgiej piechoty, nie pozostawiając po sobie ani jednej pamiątki w relikwiarzu cywilizacji". Oto dwa na chybił trafił podjęte okruchy prozy Parandowskiego *(Dwie wiosny — Agnus castus).*

Kompozycja, luźna we wspomnieniach z tomu *Dwie wiosny*, w gawędach z *Trzech znaków zodiaku* staje się bardziej zwarta, nowelistyczna — często bywa pomysłowa *(Wieniec olimpijski, Dante, Z dziejów Konstantynopola).* Nieco konwencjonalną pointę *Wesela greckiego* wynagradza dyskretna — *Czereśni*, czy zabawna — *Małego Kopernika.* I tu, jak w stylu, naczelną cechą jest przejrzystość i prostota.

W przedmowie do *Dwóch wiosen* powiada autor, że „każda książka, jak głos podany przez radio, dociera tylko do tych, którzy mają tę samą długość fali". Co do książek Parandowskiego można być pewnym, że liczba tych ludzi jest dostatecznie wielka.

Stanisław Juliusz Kołodziejczyk

POEZJA CZASU NIELUDZKIEGO

GRZEGORZ TIMOFIEJEW: *Wysoki płomień.* „Książka", (Łódź), 1946; str. 89 i 5 nl.

TADEUSZ HOŁUJ: *Wiersze z obozu.* „Książka", (Łódź), 1946; str. 69 i 3 nl.

I

Ten sam czas powstania, bliskość tematyki, podobieństwo układu — wszystkie te cechy zewnętrzne, od razu narzucające się uwadze czytelnika, każą postawić obok siebie dwa niedawno wydane tomy poezji z okresu okupacji, Timofiejewa i Hołuja. Ale lektura szybko przekonuje, że takie porównanie prowadzić musi do przeciwstawienia. Mamy tu bowiem do czynienia nie tylko z dwiema różnymi indywidualnościami poetyckimi, ale i z dwiema odmiennymi postawami wobec rzeczywistości.

Wysoki płomień — ten odpowiednio dobrany tytuł dobrze charakteryzuje nastrój pierwszej części zbiorku Timofiejewa: *Wiersze z konspiracji.* Mówiąc słowami autorskiego wstępu, jest ona poświęcona „bohaterstwu bezimiennej, podziemnej armii". Jej ofiarny, bezkompromisowy patriotyzm stanowi motyw dominujący.

W tym właśnie pierwszym cyklu doskonale uwidoczniają się wszystkie niebezpieczeństwa moralnego choćby nacisku „zamówienia społecznego". Timofiejew pisze o tym, o czym p o w i n i e n był pisać polski poeta w latach 1939—1940. Ograniczając lirykę osobistą staje się bardem walki o wolność, piewcą ludzi konspiracji (wiersze o bojowcu, tajnym drukarzu, kolporterze, kurierce). W poszukiwaniach najwłaściwszego kształtu poetyckiego bierze Timofiejew za wzór poetykę Broniewskiego, z którym łączy go przede wszystkim stosowanie tradycyjnej strofiki i obrazowania. Czasami rzuca się w oczy po prostu — zależność niektórych wierszy Timofiejewa od Broniewskiego. Chociaż sposób ten dziś już trochę myszką trąci, będzie może rzeczą pożyteczną wypisać obok siebie kilka strofek z *Troski i pieśni* i z *Wysokiego płomienia.*

Przykład pierwszy

Broniewski: *Łódź*

Ciąży sercu troska i pieśń,
troskę w sercu ukryj i nieś
pieśń jak kamień podnieś i rzuć.
W dymach czarnych budzi się Łódź

Troska iskrą w sercu się tli,
wiele w sercu ognia i krwi,
dymem czarnym musi się snuć
pieśń, nim iskrą padnie na Łódź.

Timofiejew: *Łódź*

Huczą w Łodzi tkackie warsztaty.
Białe płótno snuje się zim.
I na niebie podartym — łatą,
czarną łatą kładzie się dym.

I z natłoku fabrycznych przedmieść
tam, gdzie cegła płonie jak krew,
nieśli ludzie troski powszednie,
zwykłą radość a często gniew.

Przykład drugi

Broniewski: *Księżyc ulicy Pawiej*

Jak księżyce we wszystkich miastach
Wschodził nocą, zachodził rano,
Wtenczas ojciec otwierał warsztat,
tramwajami dzwonił Muranów.

Ciężkie życie: śledź, kawał chleba,
tygodniami nic więcej prawie.
Bardzo smutno patrzył się z nieba
piękny księżyc ulicy Pawiej.

Timofiejew: *Mały kolporter*

Na zakręcie grały tramwaje.
Jak konduktor wołałeś: „jedźmy!"
Każdy dzień jakby wzięty z bajek
błyskał jasno na miejskiej jezdni.

Wiatr kołował ciasnym podwórzem,
brudne dymy jak szmaty wieszał...
Podnosiłeś oczy ku górze,
jakby anioł do ciebie śpieszył.

Przykłady można by mnożyć. Ale kiedy każdy prawie wiersz Broniewskiego nosi w sobie ważki ładunek emocjonalny, poetycka wydolność Timofiejewa sięga najczęściej tylko — retoryki:

Żeby zmartwychwstał naród, trzeba chcieć
i wierzyć
i sercem bić do końca jakby werblem
w pieśni!
Oto jest krótka powieść o jednym
z żołnierzy
podziemnej, bezimiennej i śmiertelnej cieśni.
(Bojowiec)

Lecz dokądkolwiek cię wywiozą,
zostanie czyn jak blask promienia,
co bije w noc ciemną od grozy
tak długo, aż ją w świt przemienia.
(Na wyjazd do obozu)

Te niezmiennie optymistyczne (a przeciwstawne treści wiersza, stąd wprowadzające spójniki: lecz, ale) zakończenia, ukształtowane zazwyczaj jako apostrofy, były kiedyś jeszcze jednym składnikiem społecznej wartości tych utworów. Dziś rażą nas ideologicznym prymitywizmem, schematycznością ujęcia.

Gorzej, że subtelny artysta, jakim umie być gdzie indziej Timofiejew, tu często zadawala się utartym szablonem, wierszowaną łatwizną. Broniewski również nie lękał się osłuchanych słów i zwrotów, ale umiał je odświeżyć i „uniezwyklić". A Timofiejew? — Posłuchajmy zakończenia *Pochwały broni ojczystej:*

Bądź pochwalona, polska broni,
tyś jest jak sztandar wolnych lat,
bo tylko ten cię trzyma w dłoni,
którego nie zgniótł ciężar krat!

Tyś jest jak symbol i odznaka,
o tobie śpiewa tęskna pierś...
I słyszę twój żołnierski nakaz,
by iść po wolność albo śmierć.

Przykładów podobnych rymowanek, które gładko się czytają, ale nie sięgają nawet „progu uwagi" czytelnika — znaleźć można by niestety znacznie więcej.

Już jednak wiersz, którym otwiera się tom, pt. *Życiorys*, zapowiada, że właściwym terenem poezji Timofiejewa jest nie liryka społeczna, tyrtejska, „obywatelska" (jak ją nazywa język rosyjski), lecz właśnie liryka osobista.

Dochodzi ona do głosu w cyklu wierszy Timofiejewa z obozu koncentracyjnego w Gusen. Rzecz to pozornie paradoksalna: wydawałoby się, że przeżycia obozowe trudno inaczej traktować niż jako przeżycia pewnej zbiorowości. „Ale — pisał Andrzejewski w *Nocy* — chociaż w tłumie związanym wspólnym oczekiwaniem i grozą jednego losu, każdy spośród tych siedmiuset mężczyzn czuł się beznadziejnie samotny. Pogarda i okrucieństwo nadchodzące wolno, lecz nieodwołalnie, już samą bliskością deptały braterstwo swoich ofiar".

Bohater liryczny cyklu Timofiejewa jest również człowiekiem w swym cierpieniu samotnym. Tylko wyjątkowo dochodzi do głosu poczucie wspólnoty doli więźniarskiej:

W tej wspólnocie dzień jest prostszy
i maleje ciężar cierpień
(Ognisko)

Jako ogólne wrażenie pozostaje jednak obraz przytłoczonej nieszczęściem jednostki. Słowa „nieszczęście" używam tu świadomie, bo w nim właśnie dobrze odzwierciedla się stosunek Timofiejewa do rzeczywi-

stości obozowej. W poezji jego sprawcy tej rzeczywistości są — nieobecni. Nie jest przypadkiem, że symbolicznym skrótem całości przeżyć związanych z obozem stają się dla Timofiejewa przytłaczające swym ogromem i ciężarem okoliczne skały:

Na kamieniu rośnie kamień.
Cały obóz skamieniały.
I na próżno szarpiesz ręce —
Świat zamknęły ciężkie skały.

(Ucieczka)

Symbol ten w różnych wariacjach powtarza się w całym cyklu: „Tłucze rozpacz o skalne brzegi" *(Poranny apel w obozie)*. „Kamienne krople wykuwa na czołach / ów dzień dantejski pośród skał widowni" *(Do przechodnia)*, „Ukrzyżował mnie dzień w kamieniach / i tej męce muszę podołać" *(Drugi raz)*. „Zdusił myśli kamienny gruz" *(Wieść z Warszawy)*, „Myśmy żyli w czasach kamiennych" *(Pamięci poległych w obozie)*. Ideologiczny odpowiednik tej stylistycznej obsesji — to stanowisko dające się w uproszczeniu wyrazić w słowach: Nieszczęściu temu — jak przytłaczającej grozie skał — można się wewnętrznie przeciwstawić. Ale walka z nim jest — niemożliwa, ściślej mówiąc: jest nie do pomyślenia. Najwyższe męstwo to wytrwać. *(Pamięci Franka Jabłonki)*.

Postawa poety to wewnętrznie niepodległy, ale bierny stoicyzm:

Śmierć oglądam spokojniej i częściej,
prawdy dotąd ukryte — poznaję.
I tak łączę się z ludzkim nieszczęściem,
jakbym drugi raz zżywał się z krajem.

(Kamienny dzień)

W tych głęboko ludzkich, bo szczerych utworach potrafił Timofiejew znaleźć tradycyjny a przecież świeży i celny wyraz poetycki, kształt współmierny z realizowaną w nim zawartością. Toteż wiersze te pozostaną nie tylko jako dokument czasu, wierne świadectwo nastrojów określonego momentu historycznego, ale jako niewątpliwe osiągnięcia artystyczne.

Najmocniejszy w całym tomie jest cykl trzeci: *Jeden dzień*, napisany po uwolnieniu z obozu. Charakteryzuje go dobrze autor w słowach przedmowy: „Wszystko, co odtąd się działo, było krokiem dziecka, po raz pierwszy wychylającego się w świat. Na nowo uczyłem się barwy ziemi. Słuchałem dzwonów wody. Dotykałem płucami powietrza. W każdej kropelce rosy poznawałem radość życia jak promień rozbitą na tysiąc czarów i drżeń!".

Z rzeczywistości ludzkiej, pełnej nienawiści i strachu, ucieka poeta w przyrodę. Z zachwytem wchłania jej pełnię i dosyt, chciwie poddaje się urokom świata odnalezionego czy odzyskanego. Konkretne, gęsto „zastawione" postrzeganymi przez wszystkie zmysły przedmiotami a przecież prześwietlone wzruszeniem lirycznym wiersze Timofiejewa o przyrodzie — to w swych partiach opisowych najlepsze karty całego zbioru:

Popołudnie wiejskie nacicha.
Zagonami spływa urodzaj.
Ciemne siano leży w kopicach
i powiewem do zagród schodzi.

Lżej ogrody upalne dyszą.
Pot kroplami w liściach migoce,
ociężałą gałąź kołysząc
ścieka w hojne słodkie owoce.

Słoneczniki wdzięcznie się chylą,
złoty talerz dziewczynom niosą...
Pojaśniało miłosną chwilą,
by nie było sercu sieroco.

(Popołudnie)

Przytoczyłem ten wiersz w całości, bo wydaje mi się, że dobrze charakteryzuje on wygląd całego cyklu, tak w jego sile jak i słabości. Słabą stroną tych utworów Timofiejewa są ich refleksyjne zakończenia, niepotrzebnie rozwadniające wiersz (*Burza deszczowa:* „Było pięknie. Dlaczego — nie wiem") lub banalizujące go płytką pseudofilozofią (*Kładka:* „Zostaw trochę cichego smutku, gdy jest cała ziemia szczęśliwa; *Gra w „zielone":* „Spójrz na smutek wychudłych łodyg, / które czar korony straciły — / są jak dzień bez jasnej pogody / albo szara, umarła miłość").

Skwapliwość, z jaką Timofiejew zanurzył się w „głąb miłosną a bezpieczną" przyrody, samotnictwo, tym razem nie narzucone lecz wybrane (*Polna ścieżka:* „Jest uciecha wielka i prosta, / kiedy idziesz sam i daleko... / A nikogo nie musisz spotkać / i nikt też na ciebie nie czeka"), to znamiona zasadnicze jego widzenia i przyjmowania świata. One określają prawdziwe, niezdeformowane patosem chwili dziejowej oblicze jego poezji.

2

Inna postawa wobec rzeczywistości zdeterminowała poezję Tadeusza Hołuja.

Niewyszukany, pozbawiony ambicji eks-

presyjnych tytuł *Wiersze z obozu* trafnie wysuwa na plan pierwszy to, co w zawartości zbioru jest rzeczywiście najcenniejsze. Zarazem uwalnia od obowiązku dokładniejszego omówienia pierwszych trzynastu utworów z lat 1939—1942. Czas napisania określa bez reszty ich tematykę: rozważanie klęski, tęsknota za bronią i walką, przezwyciężenie antynomii między wabiącą „urodą życia" a „sprawą męską":

Ten, co ginie teraz pośród walki,
bliższy mi jest, niźli urok śpiącej.

(Wabi)

Wydaje się, jakby Hołuj budował te wiersze zdanie za zdaniem, transponując pewne z góry pomyślane treści na system odległych, często przypadkowych skojarzeń, o artystycznie nieprzekonywującej płaszczyźnie metaforyzacyjnej.

Oto jaskrawy przykład: w wierszu *Głodne miasto* czytamy:

Wszystko, co poza nami w szklanych szybach,
panny święte — brzuchy nasze, przyjmą w komunii.

Dopiero w cyklu wierszy z obozu oświęcimskiego porzuca Hołuj tę dla niego — jak się wydaje — mozolną, a dla czytelnika — na pewno — nużącą manierę.

Nie jest przypadkiem, że często nazywa on swą poezję — krzykiem. Tak. Hołuj nie „śpiewa" — jak zwykle piszą o sobie poeci — lecz krzyczy. Coś z krzyku jest w uczuciowym nasileniu, w surowej prostocie, w szorstkiej szczerości jego jakby „chropowatych" utworów. Słowa są „niezgrabne", „ciężkie", ale celne. Nie chcą zatrzymywać i nie zatrzymują na sobie uwagi czytelnika, ale wprost i bez reszty wyczerpują zamiar twórczy autora.

W wierszach Hołuja mało jest pierwiastka opisowego, ale z nielicznych, skąpo rzuconych fragmentów umie on zbudować wyrazisty obraz oświęcimskiego piekła, umie narzucić czytelnikowi swoją prawdę o czasie nieludzkim.

Policzki bloków tulą się do mgły,
bije gong nad barłogami, wychodzą ze snu może w ostatni dzień więźniowie.

Po twardej ziemi klaskanie drewniaków obok skazanej na śmierć orkiestry.
Ranni patrzą na wymarsz radując się, że zdechną w cieple patrząc na krajobraz od lat tych samych gór i drzew.

(Krajobraz)

Jest w zacytowanym tu fragmencie charakterystyczny dla Hołuja poetycki chwyt: połączenie szorstkiego, wprost brutalnego stosunku do tematu (przede wszystkim: do siebie samego) z wzruszeniem lirycznym. Tak też rozwiązać można sformułowanie poety: „to, co różni od zwierzęcia — tęsknota".

Tęsknota młodości, zamkniętej za drutami lagru, spoza których rwie się ku życiu — tyleż wspominanemu co ledwie przeczuwanemu a niezaznanemu — nie przerasta jednak w cierpiętnictwo. W utworach Hołuja są akcenty rozpaczy, ale nie ma nic z rezygnacji, z bierności, z jakiejkolwiek formy przyzwolenia na rzeczywistość. Jest to poezja walki. Walka odbywa się ciągle: puste ręce więźniów są — niewypałem. Był wtedy dopiero październik 1942 (czas i miejsce napisania tych wierszy należą do ich tekstu; wraz z nimi dopiero ma on pełną wymowę): „Jeszcze białe od żaru ruszta, / jeszcze głucho, Wołgi nie słychać". Czytaliśmy u Timofiejewa o bohaterstwie wytrwania: dla Hołuja wytrwać, to znaczy — walczyć:

Rękom — broń, stalowe wiosło,
sercom męskim na próżno skarga,
mocny, będzie — nie czekał — rosnął.
Lata, lata. Niech będzie walka.

(Sprawa męska)

Tej walki, upragnionej i przygotowywanej świadomym planowym wysiłkiem, nie wolno sprowadzać do odruchu rozpaczy ludzi, którym jest wszystko jedno. Poeta, pisząc o walce, chętnie używa słowa „gniew" („spotykamy się z wszystkich stron świata / przeciw w przerażonej litanii klęczącemu z ładunkiem gniewu" — *Przeciw otchłani;* „Kiedy czterech nas otworzy wszystkich gniew, / skończy się nasza troska". — *Czterech i wielu).* Ten gniew opanowuje wola człowiecza i przekształca w pierwiastek twórczy:

Nim budujemy więźnia
śmielszego od granic drutów, większego niż śmierć.

(Przeciw otchłani)

Walka ratuje i wyzwala w więźniu człowieka. Ale *Wiersze z obozu* są nie tylko wierszami o obozie. Opór organizowany w obozie stanowi tylko wycinek powszechnej walki z wrogiem. Poezja Hołuja wskazuje jej jednoznaczny sens: toczy się ona o „swobodny dla wszystkich rozdartych dniami czas" (*Piosenka dla córeczki),* o wolność, o ziemię „wróconą mło-

dości" *(Dziewczęta)*. W *Prawie wolnego człowieka* czytamy:

Wierzę w człowieka,
w prawo wolności,
gdy popiół sieją
z nas tu do rzek,
w ducha ludzkiego
niezwyciężonego,
w prawo do życia
wyzwolonego
z trwogi i głodu,
. . . . . .
W wielką przemianę,
braterstwo wolnych,
wierzę w nieznany
pokój i wojnę.

Takiej poezji wyjątkowego hartu ducha groziłoby na każdym kroku niebezpieczeństwo wewnętrznego fałszu, psychologicznej mistyfikacji, gdyby nie to, że trudne bohaterstwo obozowe pokazane jest przez Hołuja przede wszystkim jako bohaterstwo zbiorowości. Słowo „my" powtarza się w tym cyklu znacznie częściej niż słowo „ja". Nie ma tu owej bezradnej samotności, jaka przygniatała Timofiejewa. Wręcz przeciwnie: poeta, który pisał o swych latach przedwojennych: „byłem wówczas po prostu sam", teraz dopiero, w Oświęcimiu, przezwycięża swą samotność i znajduje więź łączącą go z ludźmi:

Uśmiechnij się dumnie, nikt nie zna cię,
wielu słucha dziś czekając na przyszły rozkaz.
Kiedy czterech nas otworzy wszystkich gniew,
skończy się nasza troska.

(Czterech i wielu)

W związku z tym warto porównać te mat ucieczki z obozu w ujęciu obu poetów. Podobieństwa są łatwo zrozumiałe Ale u Timofiejewa zbiegiem jest samotny zdesperowany człowiek: wiersz Hołuja kończy się wymownymi w swym niedopowiedzeniu słowami:

Uciec. Towarzysze milcząc patrzą w mapy
ciężkie dłonie podając, niespokojny uśmiech

No tak. Pozdrówcie naszych, jak zajdziecie
A my...

(Uciec)

Sprawie zbiorowości pozostaje Hołu wierny także w wierszach pisanych po opuszczeniu obozu. Wolność to świadomy współudział w kształtowaniu nowej rzeczywistości. W tym właśnie tkwi sens życia wyzwolonego ze zmór przeszłości:

Ja przyszedłem zburzyć i zmienić
Świat, co zamknął mnie i moich.

(Rozrachunek)

W porównaniu z cyklem obozowym wiersze te są zapewne słabsze. Wyraz poetycki nie zawsze potrafi utrzymać ciężar rozrośniętego kośćca ideowego. Nie ustrzegł się też Hołuj mielizn retoryki. Tym niemniej zasługują te wiersze na uwagę; może nie przez to, co już realizują, lecz przez to co zapowiadają: poezję humanizmu walczącego. Poezję czasów ludzkich.

Henryk Markiewicz

POEZJA WOJCIECHA BĄKA

WOJCIECH BĄK: *Syn ziemi*. Wydawnictwo Władysława Bąka, Łódź - Wrocław [1946]; str. 136.

WOJCIECH BĄK: *Piąta Ewangelia*. Wydawnictwo Władysława Bąka, Łódź-Wrocław, 1946; str. 84.

Wojciech Bąk zapewnił sobie pozycję na polskim Parnasie poetyckim już pierwszą swoją książką — *Brzemieniem niebieskim*. Nagroda Akademii Niezależnych (ściślej mówiąc: *Wiadomości Literackich)* była w tym wypadku potwierdzeniem sukcesu osiągniętego przez poetę na rynku czytelniczym. Tej raz zdobytej popularności poety nie zniweczyły gwałtowne ataki oficjalnej krytyki literackiej, których przedmiotem były zwłaszcza wydane w 1938 r *Monologi anielskie*. Faktem jest zresztą, że i wśród krytyków znaleźli się obrońcy Bąka, że obok głosów bardzo poecie niechętnych nie zabrakło i opinii zdecydowanie pochlebnych.

Zdaje się, że wiele w tym sporze było nieporozumień i że dlatego najlepiej poświęcić uwagę raczej utworom poety niż wypowiedziom jego krytyków, gdyż może w ten sposób uda się nam uniknąć aprio

ycznych uprzedzeń i dojść do jakichś wniosków o obiektywnej ważności. Przytąpmy więc do *meritum* sprawy.

Jeżeli chodzi o środki ekspresji artytycznej Bąka, to nie uległy one żadnej zaadniczej zmianie od czasów jego debiutu. Fala literackiego nowatorstwa przeszła mino tego pisarza i nie pozostawiła żadnych oważniejszych śladów na jego twórczości. Nie od rzeczy więc będzie zacząć nasze ozważania od charakterystyki stylu poetyckiego Bąka, stylu, który wyodrębnia zdeydowanie dorobek pisarski tego autora całokształtu międzywojennej i powojennej iryki polskiej.

Najbardziej uderzającym rysem tej poeji jest konwencjonalizm wyrau. Często ma się wrażenie, jakby Bąk był — jeżeli chodzi o formę jego poetyckiej wypowiedzi — bezpośrednim kontynuatorem ostatniego pokolenia naszych romantyków, spadkobiercą tej tradycji literackiej, którą reprezentowali Ujejski, Soviński czy Romanowski. Naprowadza na ę myśl jego rozmiłowanie się w „śpiżovej", patetycznej frazeologii („Jam się nieczem narodził! Ostrze me namiętne — Bije w hańbę i zbrodnię dumnym, zimnym ciosem!"), jego skłonność do przybierania póz profetyczno-kapłańskich:

To dzieje się w dwudziestym wieku,
W mieście północnych dżdżów — w Warszawie —
Tu usta moje otworzono
Ku chwale dumnej, boskiej sprawie.

ego koncepcja poezji jako spontanicznego wybuchu natchnienia i poety jako medium, za pośrednictwem którego wypowiadają się akieś moce nadludzkie:

I kroczę ślepo śpiewem jak w śnie lunatycznym —
Biada, jeśli kto krzyknie — spadnie — trup — na bruk —
I unosi mnie wicher — ten zachwyt muzyczny,
Co porwał mnie — i żąda bezlitośnie słów...
Przyjaciele! Zrozumcie: Takie moje prawo,
Taki nieubłagany mnie porywa mus!...
To nie ma nic wspólnego z rozgłosem i sławą —
To prawo, którym płynie niebem Wielki Wóz!

Zupełnie jak jakiś świeżo odnaleziony fragment romantycznego poety o mistycznych skłonnościach brzmią jego strofy:

...Jam hańbą mego czasu i jego udręką,
Jam gwałcicieli śmiechem, udręczonych losem...
I jam jest mieczem dumną kierowanym ręką
I jam jest echem czystym nie mojego głosu!
I biję dookoła — i uderzam gniewem
Na hańbę mego czasu — na szaleństwo dnia —
I krwawi pod mym ciosem oczyszczenia śpiewem
Mój wiek — ja!

Czy mamy tu do czynienia ze świadomym stylizatorstwem? Jeżeli tak, to byłoby to stylizatorstwo bardzo osobliwego autoramentu. Poeta-stylizator dba bowiem przede wszystkim o kształt zewnętrzny swojego utworu, o nieskazitelność formy. Tymczasem u Bąka spotykamy dość dużo rażących niedociągnięć w tym zakresie, jak np. przypadkowe aliteracje („I w geście liści rąk mych gest"), rozziewy („Stratowany milionem stóp bruk"), tautologiczne powtórzenia („Daleki głos brzmi w moim głosie, — Mój głos dalekim głosem brzmi").

Jeżeli dodamy do tego rodzaju potknięć takie „chwyty" jak posługiwanie się neologizmami w rodzaju „łaskospad", „bezdach", „stupraca" itp. oraz celowe, ale bardzo prymitywnie stosowane dysonanse rytmiczne mające podkreślić „natchnieniowy", spontaniczny charakter tej poezji — to bardziej prawdopodobne wyda się nam przypuszczenie, że autor nie stylizuje, ale traktuje swoją postromantyczną poetykę zupełnie serio. I właśnie wierność wobec teoretycznych założeń skłania go do nonszalanckiego traktowania zagadnień formy. („Ja słów nie dobieram" — jak mawiał Mickiewicz, który dobierał je jednak i to bardzo starannie — o czym świadczą jego zachowane autografy).

Bąk istotnie „słów nie dobiera" — z wielką szkodą dla swoich wierszy — ale jednak słownik jego ma określony charakter. Wynika to stąd, że poeta upodobał sobie i stosuje konsekwentnie konwencje poetyckie schyłkowego romantyzmu. Uderza u Bąka obsesjonalne wręcz nawracanie motywów takich, jak np. taniec, śpiew, pożar. Taniec wszakże jest u niego zawsze tańcem sakralnym, śpiew — śpiewem natchnionego proroka, pożar — wypełnianiem się gniewu Bożego czy też płomieniem cierpienia oczyszczającym dusze ludzkie. W materiale językowym poezji Bąka ogromny procent stanowią słowa-symbole, słowa będące od wielu dziesiątków lat typowymi

elementami poetyckiej frazeologii, słowa apelujące do skonwencjonalizowanej wiedzy czytelnika o tym, co jest „poetyczne", „wzniosłe", „piękne". Mało w tej poezji słów-nazw, określających realne przedmioty i konkretne czynności.

Poezja Bąka z obu jego ostatnich tomików — to najczęściej „wieszczy", „metafizyczny" komentarz do zdarzeń zaledwie wspomnianych, zarysowanych bardzo pobieżnie i schematycznie. Wiersze takie jak np. *Może także któryś mnie postrzelił* (o łapance ulicznej) czy głośny podczas okupacji utwór *Nasza śmierć nie nadchodzi w nocy* należą do rzadkich wyjątków. Świat realiów gubi się w tej poezji. Rzeczywistość przemienia się w niej w abstrakcyjny symbol: Warszawa płonie w wierszach Bąka tak jakoś „zasadniczo", „metafizycznie", jak w starotestamentowych proroctwach Niniwa czy Babilon.

I nie tylko ze sprawami świata zewnętrznego jest w poezji Bąka tak niewyraźnie. Nie lepiej przedstawia się w niej życie wewnętrzne człowieka. Częstym tematem wierszy Bąka są przeżycia religijne, ale nie zdążające ku ukształtowaniu się w jakiś akt świadomości, lecz — przeciwnie — rozpływające się w doznaniach czysto emocjonalnych, rozładowujące się odśrodkowo, bez konsekwencji.

Jako poeta religijny Bąk jest wprost przeciwstawieniem Lieberta (zwracał już na to swego czasu uwagę Jan Kott), umiejącego zamknąć w swoich wierszach bogactwo wewnętrznej problematyki katolicyzmu, dramatyczne napięcie bezustannej walki o realizację pełnego chrześcijaństwa w codziennym życiu („Uczyniwszy na wieki wybór — w każdej chwili wybierać muszę"). Patetyczny, deklamacyjny mistycyzm Bąka wzlatuje nad ten świat realnych przeżyć wewnętrznych świadomego katolika i rozładowuje się ekstazą poetycką, jako wielosłowia jako czysto emocjonalna przygoda duchowa.

Jakież więc stanowisko wypada nam zająć wobec tej poezji? Czy pogardzać nią wyniośle? Czy biadać nad zbłąkanym na bezdrożach talentem autora? Chyba jednak ani jedno, ani drugie. Jeżeli chce się sprawiedliwie ocenić poezję Bąka, warto przypomnieć, co pisał na ten temat K. W. Zawodziński w *Roczniku Literackim* z 1938 r.: „Bąk załatwił jakoś problemat najtrudniejszy: sztuki popularnej, a raczej powszechnej w swym zasięgu, problemat najgroźniejszy dla przyszłości sztuki w ogóle, rozszczepiającej się na sztukę dla fachowców, dla wtajemniczonych i na sztukę oleodrukową dla mas".

Sprawa to bardzo istotna i bardzo trafnie postawiona. Poezje czytuje w Polsce daleko więcej ludzi, niż by to wynikało ze słabego popytu na zbiorki wierszy współczesnych poetów. Krąg czytelniczy pozostający w stałym kontakcie z bieżącym życiem literackim jest w ogóle dość szczupły, a ogranicza się do bardzo nielicznej grupy znawców i miłośników, jeżeli chodzi o współczesną lirykę. Istnieje jednak daleko szerszy krąg czytelniczy, który bynajmniej nie gardzi poezją, aczkolwiek przyjmuje ze wzruszeniem ramion lirykę Czechowicza, Miłosza, Piętaka, Przybosia, lirykę, której lektura wymaga i dość dużego wysiłku myślowego, i dość wysokiego poziomu kultury literackiej, a i jednego i drugiego trudno wymagać od ludzi zaabsorbowanych pracą zawodową, częstokroć odciętych od centrów kulturalnych warunkami życia na prowincji.

Zbyt mało przywiązujemy wagi do „zamówienia społecznego", jakie wysuwa pod adresem literatury czytelnik z tego kręgu. A przecież nie garstka wyrafinowanych smakoszów, ale właśnie ta dość liczna rzesza amatorskich miłośników poezji określa sytuację rynkową dla naszego wierszopisarstwa, decyduje o powszechnej popularności tego czy innego typu liryki, tego czy innego autora. To ci czytelnicy głównie są sprawcami obecnej popularności Gałczyńskiego. Dodać tu jeszcze należy, że taki czytelnik stoi bądź co bądź daleko wyżej niż przeciętny miłośnik „lekkich" powieści i dlatego jego opinii, jego potrzeb i zainteresowań nie należy lekceważyć.

Jeżeli powieść zaspokaja potrzeby emocjonalnego wyżycia się przeciętnego czytelnika raczej ilościowo (przez odmalowanie szeregu podniecających wyobrażeń i stałe trzymanie uwagi w napięciu), to poezja działa dając zaspokojenie jakościowe: dając przeżycia odświętne, zwracając myśl ku sprawom szczególnie doniosłym, „wiecznościowym". „Górność" tematu nie wystarcza jednak sama przez się; chodzi jeszcze o rozkołysanie uczucia, o olśnienie blaskiem patosu, czarem odmienności poetyckiego świata przeżyć i zagadnień. Nie od rzeczy tu może będzie zwrócić uwagę na fakt, że ze szkoły wynosimy mocno ugruntowane przekonanie o wyższości naszej poezji romantycznej ponad wszelką inną. U zwykłego czytelnika tego przeświadczenia nie luzują później inne próby.

Ażeby jednak przeżycie estetyczne dało pełnię „metafizycznego nasycenia", trzeba

jeszcze jednego: zarówno materiał myślowy utworu jak i forma wyrazu nie mogą zawierać w sobie większej ilości elementów nowych. Struktura ideologiczna i artystyczna wiersza musi być łatwo uchwytna dla mało elastycznego intelektu i mało elastycznej wyobraźni odbiorcy. Jeżeli tak nie jest, zżyma się on i z miejsca określa dany utwór jako „futurystyczny", uważając to powiedzenie za szczególnie miażdżące i pogardliwe. Futuryzm jako prąd dawno minął, ale urobiona odeń przezwa pozostała. Zwłaszcza na prowincji. Wielkie miasta też mają swoją prowincję...

Ponieważ zaś taki „kwadrans dla duszy" powinien dawać przeżycia jak najbardziej „wzniosłe" i jak najdalej odsunięte od trosk i kłopotów codzienności, pierwszeństwo mają w tym wypadku tematy religijne i patriotyczne, a dalej jakieś sentymentalno-patetyczne chryje miłosne i w podobnym tonie utrzymane poetyckie wycieczki na t. zw. „łono natury". Ów czytelnik, o którym wciąż mowa, pragnie nie nowych koncepcji intelektualnych, nie bogatej skali subtelnych wrażeń estetycznych, ale nagłego wybuchu emocji. Wybuchu, który wyniósłby go ponad codzienność, dałby mu poczucie przeżycia „godziny cudu", paru chwil panteistycznego upojenia nastrojami stwarzającymi złudzenie bezpośredniego kontaktu z „istotą bytu", czy czymś podobne wzniosłym i wątpliwym.

W tym „zamówieniu społecznym" postuluje się nie tylko zawartość i kształt owej „poezji dla wszystkich", ale i osobowość poetycką autora. Pragnie się widzieć poza wierszami „wieszcza", kapłana, maga zdolnego czarnoksięstwem swoich słów wprowadzić nas na chwilę do raju utraconego wszechwiedzy, szczęścia i braterstwa ze światem. Jeśli rozejrzymy się po prowincji wśród ludzi przechowujących ze szczególną pieczołowitością w swych biblioteczkach zapomniane tomiki zapomnianych poetów, wśród ludzi cytujących ze łzami wzruszenia staroświeckie wierszyki, które nam wydadzą się albo nijakie poetycko albo nawet zgoła śmieszne, to przekonamy się, że dla tych ludzi pojęcia „poeta" i „romantyk" są niemal jednoznaczne. Nie uznają oni w ogóle racji bytu innej poezji niż wieszcza poezja romantyczna.

Zastanówmy się teraz, czy znajdziemy w całej naszej literaturze współczesnej poetę, który miałby większą możność odpowiedzieć na to zamówienie, trafić do większej ilości odbiorców niż Bąk? Pomyślmy, jak mocno mogą być odczute przez opisany powyżej krąg czytelniczy takie wiersze Bąka jak np. *I liszki mają swoje nory..., Może także któryś mnie postrzelił..., Nasza śmierć nie nadchodzi w nocy..., Tyś jest! Tyś jest!* z tomu *Piąta Ewangelia* czy *Wiem: z doświadczenia mądrość..., Bracie mój w zbrodni..., Wigilia w Niemczech, Budowniczym świata* z tomu *Syn ziemi.* Jedynym rywalem Bąka mógłby być stojący na przeciwnym biegunie ideologicznym Broniewski. Nie porównujemy naturalnie ich jakości poetyckiej. Ale Broniewski zaspokaja tylko emocje buntownicze, protest przeciw światu zastanemu. Bąk daje przeżycie poetyckie świata afirmatywne i potwierdzające — i w tym jego niewątpliwa przewaga na drogach wiodących do czytelnika omawianego typu.

Nazwano kiedyś Czechowicza poetą prowincji, ale autor *Nuty człowieczej* zasłużył na to miano tylko tym, że pisał o prowincji. Bąk jest poetą wyrażającym życie duchowe i potrzeby artystyczne naszej prowincji; poetą przemawiającym do ogromnej rzeszy tych, dla których wyrafinowany kunszt i subtelności myślowe nowej poezji są niedostępne. Czy zresztą należy tu mówić o prowincji? Może sprawiedliwiej będzie nazwać ów krąg czytelniczy naszym kulturalnym „stanem trzecim" i określić go jako tę grupę, która odczuwając istotnie żywo potrzebę życia w kulturze i kulturę, niezdolna jest z takich czy innych względów zrównać się z grupą twórców i rzeczywistych znawców poezji, czy przynajmniej jej smakoszów.

Można — rzecz jasna — zadać pytanie, czy w sposób najlepszy poezja Bąka oddziaływuje na ten krąg czytelniczy, dla którego jest przeznaczona? Czy nie utwierdza go w nałogach i nawykach już od dawna przestarzałych? Ja osobiście nie byłbym skłonny do nadmiernych potępień. (Inaczej myśli zespół redakcyjny miesięcznika). Trzeba bowiem uwzględnić tę okoliczność, że chociaż Bąka pouczało i strofowało wielu krytyków, to nie znalazł się ani jeden poeta, który zapragnąłby opanować właśnie to pozaoficjalne środowisko odbiorców poezji.

Nie chodzi mi tu oczywiście ani o propagandę jakiegoś literackiego neosarmatyzmu, ani też o przeciwstawianie się tendencjom nowatorskim w poezji. Sprawą, na którą chcę z okazji Bąka zwrócić uwagę i pisarzy i miłośników poezji, jest sprawa twórczości poetyckiej, zdolnej do oddziaływania bezpośredniego na szerokie masy odbiorców, sprawa poezji w pełnym tego słowa znaczeniu — ludowej.

Stefan Lichański

MEDALIONY

ZOFIA NAŁKOWSKA: *Medaliony*. Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik", (Kraków), 1946; str. 87 i 3 nl.

I

Utwory objęte wspólnym i nadrzędnym w stosunku do poszczególnych wątków tytułem *Medaliony* nie są opowiadaniami, ani nowelami, przynajmniej z formy podania ich czytelnikowi. Są autentykami, dokumentami. „Forma podania" nie przesądza niczego w hierarchii form artystycznych, gdyż chwyt kompozycyjny, odważenie treści, podsunięcie sensu, eliminacja każdego zbytecznego słowa — czynią większość tych zwięzłych i małomównych utworów pozycjami wysokiej klasy artystycznej.

Autorka, której w jej dotychczasowej pracy pisarskiej wystarczała notatka w gazecie do rozplanowania powieści, w zetknięciu z surowym i tragicznym materiałem dokumentarnym Komisji do Badań Zbrodni Niemieckich narzuciła sobie chwalebną dyscyplinę zwięzłości, obiektywizmu, wyrzekła się psychologicznego glossowania. Efekt był nadspodziewany, a raczej spodziewany dla kogoś, kto wyznaje zasadę realistycznego obiektywizmu w powieści.

Rzeczywistości nie trzeba rozszerzać, przenosząc ją w schematy logiczne zdań, należy ją zwężać, skupiać, ogniskować; wówczas elementy fikcji nabierają wewnętrznego światła, jak powłoka dobrze polerowanego alabastru. W przeciwnym razie — książka wygadana, nie zaś dramatyzowana, może się pokazać ciekawym essayem psychologicznym, ale jest zarazem czymś wiotkim i bez budowy; utworem o naskórku może delikatnym, lecz obciągniętym na amorficznych mięśniach i rachitycznych kościach. Naturalnie nie jest to jedyna do przyjęcia forma prozy artystycznej, ale najłatwiejsza jeśli idzie o uchronienie się przed manierą i najlepiej wytrzymująca próbę czasu.

Wieloletnie doświadczenie pisarskie Nałkowskiej przydało się jej do ułożenia tych kilku drobnych utworów, z których nic odjąć, ani do których nic dodać nie można. Jeśli chodzi o przypuszczalne zrekonstruowanie stadiów przedwstępnych napisania *Medalionów*, wyobrażam sobie, że autorka wcale nie notowała, albo notując — nie potrzebowała więcej zaglądać do kajetu. Automatyczna selekcja treści dokonała się w jej umyśle bez szczególnego wkładu, poszukiwań, kombinacji. Cała praca pisarska odbywała się już w czasie przesłuchiwania świadków tragicznych spraw, będących przedmiotem opisu.

Jeszcze patrząc i słuchając, autorka widziała już przesuwające się postacie w grze swych utworów, szukała na ich twarzach, rękach, w akcentacji głosu oznak i elementów potrzebnych jej do uchwycenia *a priori* zagadnień, których rysunek kształtował się w niej wyraźnie, nim zapoznała się z wszystkimi faktami.

Relacje osób, stanowiące całą treść opowiadań, są ułożone w przedziwny a jednak bardzo prosty sposób. Czy to będzie tekst przesłuchania (jak *Profesor Spanner* i *Człowiek jest mocny*), czy przypadkowe „zgadanie się" z kimś, u kogo się poszukuje prawdy (*Kobieta cmentarna*, *Dwojra Zielona* i inne) — jeden z interlokutorów, autor, prawie zupełnie nie istnieje; słucha tylko, jest samym słuchem wysilonym, jak przy lekarskiej auskultacji. Nie widać miejsca, w którym zadaje pytanie. To odpowiadający albo powtarza urojone poniekąd, niewidoczne pytania, i sam zaraz popada w relację, albo nikłym zadziorkiem w toku treści markuje, gdzie ono powinno było być postawione.

Owo wtopienie pytań w samą relację służy stopniowaniu, bez przeszkód z zewnątrz, nastroju i wewnętrznej prawdy opowieści. W kilkudziesięciu zdaniach trzeba przecież wraz z osobistym zabarwieniem mówiącego pomieścić fakty, które w normalnych opowiadaniach czy nowelach bez nadymania faktury starczyłyby na wypełnienie kilkudziesięciu stron. Oszczędność rzeczywiście wirtuozowska, ale nie sztuczna. Bo pomyślmy tylko. — Żeby uchwycić człowieka z jego słów i najważniejszych szczegółów jego życia, nie trzeba spisywać wielkich rozdziałów; ileż razy sami rozmawialiśmy przygodnie z ludźmi, o których się potem mówiło — ależ to temat do powieści! Nieprawda, to już jest powieść. W tym, jak zostało powiedziane to, cośmy usłyszeli, w niedostrzegalnych prawie indywidualnych odcieniach języka, w układzie, przestankach, w towarzyszeniu wyrazu twarzy i ruchów postaci — jest już zawarty cały człowiek. Nie wolno go rozrzedzać. Nałkowska zrozumiała tę prawdę i zilustrowała ją bez żadnego potknięcia.

2

Teraz trzeba przejść po kolei wszystkie twory wedle postaci i zagadnień, żeby dać sobie sprawę, co zostało w nich roztrzygnięte i jak mało — uprzedzam tu konkluzję — spraw okupacji, jeśli chodzi o eksterminacyjne założenia okupanta, pozostało na marginesie książki.

Profesor Spanner. Trzonem opowiadania jest zeznanie młodego gdańszczanina Polaka, preparatora w Instytucie Anatomicznym przy uniwersytecie gdańskim we Wrzeszczu — na temat głośnych doświadczeń niemieckich uczonych, przede wszystkim dyrektora zakładu dr. Spannera, na trupach delikwentów obozowych i więziennych.

W Instytucie Anatomicznym preparowało się mięso, kości, skórę ludzką, fabrykowało mydło z tłuszczu ludzkiego, w sposób niczym nie odbiegający od sposobów stosowanych we wzorowych zakładach farmaceutyczno-przemysłowych jakiegoś Bayera. Okrutny, antyhumanitarny sens prac laboratoryjnych dra Spannera leżał tylko w zamianie surowca zwierzęcego na ludzki. Dr Spanner lekkim krokiem hitlerowskiego uczonego przebył sześć tysięcy lat rozwoju rodzaju ludzkiego wstecz. Kanibale tak samo ćwiartowali mięso ludzkie, poszukując w nim leków, talizmanów ozdób — jak poważny profesor niemiecki. Ową drogę, którą umysł ludzki może odbyć między obiema skrajnościami, od chrześcijańskiej i dwudziestowiecznej koncepcji świata do kanibalskiej, pokazuje Nałkowska — bez psychologicznego uproszczenia, zafałszowania pośrednich stadiów etycznych — na psychice młodego człowieka, nawet nie-Niemca, na pozór zupełnie normalnego i zrównoważonego moralnie, w rzeczywistości jednak obarczonego *moral insanity.*

Przesłuchiwany — z detalami, z wielką przedmiotową odpowiedzialnością za słowo relacjonuje istotę produkcji mydła w Instytucie, beznamiętnie, wiernie, zupełnie nieświadomy tego, w jakich miejscach odsłania przepaście swojej psychiki, jądro ciemności. Mówi skażonym niemczyzną językiem polskim, odznaczającym się spokojną, ale bardzo sugestywną plastyką. Jest zdyscyplinowany i pragnie być użyteczny dla Komisji. Na końcu „przegadał się" nieświadomie i nie spostrzegł swego błędu: nie umiał ukryć mimowolnego podziwu dla organizacji i przemyślności niemieckiej:

„Na jego chudej wybladłej twarzy pojawia się wyrozumiały uśmiech. — W Niemczech, można powiedzieć, ludzie umieją coś zrobić — z niczego..." (str. 18). Rzeczywiście — z życia tysięcy niewinnych ludzi, to jest z... niczego.

Oprócz preparatora zostają powołani jako świadkowie i rzeczoznawcy dwaj poważni profesorowie niemieccy, których mieszczańska solidność została pieczołowicie w tekście podkreślona. Obydwaj są nawet wstrząśnięci wizją lokalną warsztatu swego „kolegi", którego praktyka naukowa ponoć pozostawała pewną tajemnicą dla niemieckiego świata lekarskiego. Ale zapytani, czy mogli się spodziewać po Spannerze takich wyczynów, odpowiedzieli z tąże odpowiedzialnością za słowo, co skromny preparator:

„Ten wysoki i szczupły, o siwej głowie i rysach szlachetnych, po dłuższym namyśle oświadczył:

— Tak, mogłem był to przypuścić, gdybym wiedział, że taki otrzymał rozkaz. Było bowiem wiadomo, że był karnym członkiem Partii.

Drugi — ten tłusty, ciężki i dobroduszny, o cerze różowej i wiszących policzkach — także namyślał się długo. I po namyśle — wszystko niejako zważywszy w swym sumieniu — odpowiedział:

— Owszem, mogłem to przypuścić. Z tego mianowicie powodu, że Niemcy przeżywały wówczas wielki brak tłuszczów. Więc wzgląd na stan ekonomiczny kraju, na dobro państwa, mógł go do tego skłonić". — (str. 20).

Pierwszy był schizotymikiem. Zgodnie z naczelnymi cechami swojej psychiki — karność, podporządkowanie się doktrynie, cel — uważał za wystarczające przesłanki do zrozumienia mentalności Spannera.

Drugi był cyklotymikiem. Praktyczność, wymagania narzucone przez specjalne okoliczności, znowu cel uświęcający środki — uważa za te same wystarczające, i w pewnym sensie rehabilitujące Spannera, powody.

Obydwaj, gdyby się o praktyce Instytutu dowiedzieli jeszcze w ramach rzeczywistości hitlerowskiej, nie byliby prawdopodobnie ani tak wstrząśnięci, ani tak zgorszeni. Obydwaj też, mimo łudzącego *decorum* swej naukowej, społecznej i cywilizacyjnej oprawy, pozostają w kręgu *moral insanity* umysłowo niedorozwiniętego preparatora, gdańskiego Polaka.

Nałkowska wydała wyrok moralny na całą trójkę, z pełną odpowiedzialnością i przy pomocy niedwuznacznie działających środków artystycznych. Nie wiem, czy ktoś u nas sformułował ostrzej a przy tym mniej patetycznie oskarżenie wobec społe-

czeństwa niemieckiego w jego odgórnych warstwach. Sprawy profesora Spannera nie można będzie nigdy wyłączyć z rachunku w sprawach międzynarodowych.

Dno i *Dwojrę Zieloną* omówimy wspólnie. Jest między nimi wyraźnie uchwytne podobieństwo w psychice opowiadających kobiet, Polki i Żydówki, i jednakowy zupełnie schemat ujęcia — coś jakby narzucanie się ze swymi przeżyciami, niepokój myślowy i niefrasobliwość w stosunku do ogromu przebytych nieszczęść — przy lapidarnej, skrótowej metodzie opowieści, dotykającej niby pobieżnie niektórych faktów, a w rzeczywistości odsłaniającej bez reszty całe życie.

Polka i Żydówka są kobietami prostymi, twardymi, ograniczonymi w gruncie rzeczy umysłowo. Dlatego gdzie tylko dotykają słowem elementarnych spraw życia i śmierci, z tą niedbałością, z jaką opowiada się o załatwieniu kupna mięsa u rzeźnika — tam tym dotkliwiej zeznanie ich porusza sprawę najbardziej elementarną: chęć uratowania nagiego życia.

Polka należała do osób związanych z konspiracją, straciła męża (zresztą był to już starszy człowiek, przechodzi nad tą sprawą do porządku), syna i córkę. Aresztowali ją równocześnie z córką, potem dopiero straciła ją z oczu. Opowiada o okropnościach Ravensbrücku, o biciu, karnych bunkrach, pożeraniu ludzi żywcem przez szczury, o pracy w fabryce amunicji. Opowiada prędko, naturalnie. Potem o swej wytrzymałości w czasie przesłuchań, bo nie zdradziła komórek organizacji; powraca do historii przyjazdu w ciasnych zaplombowanych wagonach, mówi o napadach szału więźniarek i o rozstrzeliwaniach. Utkwił jej w pamięci odruch niemieckiego oficera liniowego, który kazał na jakimś dworcu rozplombować wagony i, przerażony widokiem i ujęty żalem nad nieszczęsnymi, kazał je wypuścić na peron i napoić. Oddaje hołd jego ludzkiemu sercu. Ta kobieta nie ma żółci, a rozum przeciętny. Troska się o to, że nie zapamiętała nazwisk wyrzucanych z ust obłąkanych więźniarek, co mogłyby na ich ślad naprowadzić rodziny, tak samo jak ona nie mogące się niczego dowiedzieć o swoich dzieciach.

Z Dwojrą Zieloną zaznajamia się autorka w sklepie okulisty. Powojenny opiekun kupuje Zielonej okulary i sztuczne oko. Zielona powraca bowiem do życia po przejściu ghetta, ukrywania się o głodzie, po stracie męża i całej rodziny. Oko straciła od kuli w czasie panicznej ucieczki przed „akcją" w prowincjonalnym miasteczku. Potem zrezygnowała z walki o życie wobec niewiary we wszelki sens istnienia i dobrowolnie poszła do Majdanka. Ale żyła nadal wbrew nadziejom i przewidywaniom, dostała się do fabryki amunicji, pracowała, uzupełniając niedobory wyżywienia z pieniędzy uzyskanych za złote zęby, które sama sobie wyrywała. Ocalała jako jedna z pięciu tysięcy uratowanych przez wkroczenie wojsk sowieckich do Łodzi.

Kończy tak: „Czyśmy się cieszyli, jak przyszli? Tak, cieszyliśmy się bardzo. Bośmy już nie byli za drutami, bośmy byli wolni. Witaliśmy ich, aleśmy ani nie krzyczeli, ani nic.

Westchnęła.

— Nie mieliśmy siły".

Jeśli można sobie wyobrazić jakiś wzór antyhisterycznego układu psychicznego, to daje go zachowanie się obu kobiet w wymienionych poprzednio opowiadaniach. — Nałkowska wie o tym i do tego zmierza w pointach. Jej wybór padł nie przypadkowo na te przykłady.

Podkreśleniem tezy o instynktownym i antybohaterskim zachowaniu się człowieka żyjącego pod ciągłą grozą śmierci jest opowiadanie *Człowiek jest mocny*. Michał P., młody Żyd o atletycznej budowie, pracował jako grabarz w fabryce śmierci zainstalowanej w pałacu ziemiańskim w Chełmnie. Wyniszczano tutaj Żydów, zwożąc ich znanym sposobem niby do zakładu kąpielowego. Oszukanych i nie stawiających oporu drugim wyjściem pałacowym wypuszczano do auta gazowego, w którym dusili się w drodze na miejsce pochowku w lesie Żuchowskim.

— „Zaprowadziłem do samochodu mojego ojca i moją matkę. Później zaprowadziłem siostrę i z nią pięcioro dzieci i mojego brata z żoną i z trojgiem dzieci. Chciałem pojechać ochotniczo z rodzicami, ale mi nie pozwolili. Mieli do tego powody". (str. 73). Tu następuje podanie powodów: nie było go na spisie wywożonych z miasta Koła i jako siła robocza był jeszcze potrzebny.

To była pierwsza bohaterska próba dobrowolnego położenia swego życia dla sentymentu, może żeby rodzicom było lżej umierać. Potem już cały wysiłek poszedł w innym kierunku — żeby zorganizować ucieczkę. Grabarze mieszkali w piwnicach pałacu, autami wywożono ich do kopania rowów w lesie. Obiektywne i rzeczowe opisy dokonywanych zbrodni, wybijania

przez ukraińskich siepaczy złotych zębów trupom, układania zwłok w grobach, przeplatają się z suchą statystyką, ilu samych grabarzy likwidowano.

— „Jednego dnia — to był wtorek — z trzeciego samochodu, który przyjechał tego dnia z Chełmna, wyrzucili zwłoki mojej żony i moich dzieci, chłopiec miał siedem lat, dziewczynka cztery. Wtedy położyłem się na zwłokach mojej żony i powiedziałem, żeby mnie zastrzelili.

— Nie chcieli mnie zastrzelić. Niemiec powiedział: „Człowiek jest mocny, może jeszcze dobrze popracować". I bił mnie drągiem, dopóki nie wstałem".

Drugi gest o transcendentalnym, niedoczesnym znaczeniu zakończył się niepowodzeniem. I bohaterem nie łatwo zostać, kiedy się jest traktowanym gorzej od zwierzęcia. Potem instynkt samoobrony zdwoił się w nasileniu i doprowadził do rezultatu. Michał P. uciekł z auta podczas codziennego rejsu i uratował się.

Słowa „człowiek jest mocny" mają tutaj podwójny sens. — Dosłowny i użytkowy: człowiek Michał P. jako siła robocza, i przenośny i moralny: człowiek Michał P., jako przedstawiciel gatunku o wielkiej, ale ograniczonej pojemności uczuciowej.

3

Najsilniejsze w wyrazie i najwięcej dające do myślenia jest opowiadanie *Przy torze kolejowym.* Przedstawia zaszczutą ofiarę i obserwujący tłum. Oprawcy już nie ma. Po prostu jednostki z transportu Żydów decydują się na ucieczkę przez dno wagonu. Komuś udaje się zemknąć do lasu, ktoś inny pada od kuli na miejscu; kobieta będąca przedmiotem niniejszego opisu zostaje postrzelona w kolano, nie może więc uciec, a ludność okoliczna nie odważy się jej udzielić pomocy, gdyż za to grozi śmierć. „Gromadka na zboczu nasypu ściągała uwagę. Wciąż ktoś nowy się przyłączał. Leżała pośród ludzi, ale nie liczyła na pomoc. Leżała jak zwierzę ranne na polowaniu, które zapomniano dobić". (str. 46).

Obraz jest przejmujący i przeraźliwy w swej prawdzie. Są sytuacje w życiu ludzi, w których prawo potrafi wybudować ścianę między jednymi a drugimi i rozdzielić ich na ludzi i zwierzęta, zwierzęta-ofiary. Nie ulega wątpliwości, że litość, słabsza czy mocniejsza litość w grupie ludzi zebranych przy ranionej Żydówce jest rozrzedzona do uczuć, których się doświadcza przy nieszczęśliwych zwierzętach, na przykład przy koniu padłym na ulicy ze złamaną nogą i czekającym kuli. Nieludzkie upokorzenie Żydówki zwalnia tych, którzy może chcą i mogą jej przyjść z pomocą, od współczucia obowiązującego między równymi sobie ludźmi. Zaledwie jakaś babina, najlepsza z wszystkich, przyniesie jej kubek mleka i będzie zmykać na widok granatowego policjanta. To znowu ciekawski młodzieniec przyniesie jej papierosów i wódki, odmówiwszy wprzód weronalu.

I tu następuje psychologiczne powikłanie sytuacji, jakby wzięcie jej w światła dwu reflektorów, co daje w efekcie niedopowiedziany i niepokojący wydźwięk. Ów młodzieniec, który ma pozory litującego się, który wyświadcza nieszczęsnej kobiecie drobne usługi, staje się jej mordercą, a może wybawcą od cierpienia — nie wiadomo. Bo to zależy od uczuć, które nim kierują w chwili oddania śmiertelnego strzału. — Dwaj granatowi policjanci od kilku godzin zastanawiają się, co z kobietą zrobić. Postanawiają wreszcie zastrzelić ją na jej własne żądanie, ale już z kilkugodzinnym opóźnieniem, bo początkowo odmówili. A teraz jeden na drugiego spycha tę funkcję. To są normalni ludzie, o miękkim sercu, kiedy się znajdą w zanadto drastycznej sytuacji. I wówczas ów natrętny młodzieniec, który asystował od początku, własnowolnie ich wyręcza. W dalszej relacji kwalifikacja czynu przez kogoś z tłumu wygląda następująco: — „Ale dlaczego on do niej strzelił, to nie jest jasne. Tego nie mogłem zrozumieć. Właśnie o nim można było myśleć, że mu jej żal..."

Rzeczywiście jest to krok w kraj zjawisk, od których robi się zimno. Nie ulega wątpliwości, że jej żałował, widać to było z drobnych usług, a zarazem był jej ciekawy, ciekawością młodego chłopca rozpinającego żabę na gwoździach. Była to okrutna ciekawość wiecznego prymitywu duszy ludzkiej. Ciekawość, którą grzeszy byle przechodzień zatrzymujący się przy miejscu nieszczęśliwego wypadku. Nie znosi widoku krwi, ale jednak patrzy. A potem — strzał — próba zabicia człowieka bez konsekwencji prawnych i moralnych; zaspokojona ciekawość w wyjątkowym wypadku całkowitego braku ryzyka, a nawet z przynętą uczuć altruistycznych.

4

Opowiadanie *Wiza* daje przykład uczuć przyjaznych, budzących się w człowieku na widok nieszczęścia bliźnich; *Kobieta cmentarna* — to świadectwo obojętności i przesądu. Wiza — to wydeptany placyk obozowy, który szumnie nazywa się łąką i na którym — pogoda czy niepogoda — gromadzą się więźniarki, zbite w czeredę dla

Greczynek. Opowiada o tym dziewczyna mocna, pogodna z natury i uczynna, z niezdławioną ochotą do życia mimo ciężkich przejść. Opowiada o ostatnim dniu tych Greczynek, które namiętnie śpiewały swój narodowy hymn religijny, z wiarą i siłą metafizyczną, gdyż doczesnej w nich już nie było. Na następny dzień już się nie zjawiły. „Selekcja" przerwała ich pieśń.

Z akcesoriów *Kobiety cmentarnej* zaczerpnęła Nałkowska poniekąd tytuł swego zbioru — *Medaliony*. Chodząc po cmentarzu pokiereszowanym przez pociski artyleryjskie widziała pobite posągi i strącone medaliony grobowców. Mur cmentarza graniczy z ghettem. Dziwne tu nagromadzenie symbolów. Przewodnikiem autorki po tym Hadesie nie jest Wergili, tylko sprzątaczka cmentarna, prosta babina, jeśli idzie o sprawę żydowską prawdziwy *vox populi* ubogich duchem.

Ale nawet ta osoba oswojona ze śmiercią reaguje nerwowo, choć płytko, na odgłosy tragedii zza muru. Łomot ciał samobójców rzucających się masowo z okien dla uniknięcia przymusowej, bardziej upodlającej śmierci — płoszy jej sen z powiek. Jest to współczucie płynące w gruncie rzeczy z obojętności, bo o Żydach nie jest wysokiego mniemania; reakcja rodem z higieny psychicznej, jeśli nie z prawdziwej moralności. Nie może się pogodzić z antynomią sytuacji Żydów, która zawsze w ten czy inny sposób prowadzi do śmierci. Między skazanymi a resztą ludzi jest jakaś nieprzekraczalna granica poznania, bo opowiadanie tak się kończy:

„Rzeczywistość jest do zniesienia, gdyż jest nie cała wiadoma. Dociera do nas w ułamkach zdarzeń, w strzępach relacji. Wiemy o spokojnych pochodach ludzi idących bez sprzeciwu na śmierć. O skokach w płomienie, o skokach w przepaść. Ale jesteśmy po tej stronie muru"; (str. 39, podkreślenie moje).

5

W ustępie końcowym *Dorośli i dzieci w Oświęcimiu* zaznajamiamy się z ujętą obrazowo statystyką obozów i fabryk śmierci. Czytamy o włączeniu „przemysłu" obozowego w ogólny system ekonomiczny Trzeciej Rzeszy, która dbała o to, by masowe likwidowanie niewygodnych narodów przynosiło państwu niemieckiemu zysk polityczny i materialny. Nie są to impresje literackie. Niedawno wyszła za granicą kapitalna książka dr. Eug. Kogona pt. *Państwo SS-ów*. Potwierdza ona całkowicie informacje Nałkowskiej. Na podstawie notatek pozostawionych przez inspektora obozów koncentracyjnych gen. SS Pohla zostało wyliczone, że korzyść z jednego niewolnika obozowego wyrażała się przeciętnie cyfrą 1. 630 marek, wliczając w to zysk z pracy człowieka i zysk z jego śmierci (pozostawione ubranie i gotówka, złote zęby i mączka kostna). Pomnóżmy to przez osiem milionów więzionych ludzi, a otrzymamy trzynaście miliardów, czterdzieści milionów marek. To naprawdę była gigantyczna impreza.

Na kilkudziesięciu stronach swojej książki Nałkowska dotknęła wszystkich najboleśniejszych spraw okupacji. Zrobiła to w sposób oszczędny w słowa i dramatyczny. Aby wzruszyć — nie posługiwała się patosem, logika zdarzeń była tu bowiem dostatecznie wymowna.

Pozostaje tylko dodać, że *Medaliony* powinny być tłumaczone i rozpowszechnione w całym świecie cywilizowanym.

Marian Promiński

NAJWESELSZA POLSKA SZTUKA WSPÓŁCZESNA

JERZY ANDRZEJEWSKI — JERZY ZAGÓRSKI: *Święto Winkelrida*. Widowisko w trzech aktach. Nakładem Związku Zawodowego Literatów Polskich, Oddział Kraków. Kraków, 1946; str. 60 i 4 nlb.

Jedno z pism paryskich ogłosiło ankietę na temat: „Gdzie się podziała wesołość komedii francuskiej?" W istocie, nowa francuska twórczość komediowa błyszczy talentem, intuicją psychologiczną, bogactwem myślowym, finezją dialogu, troską o sprawy filozoficzne i moralne — brak tu natomiast niemal całkowicie „czystej" (tj. nie zaprawionej goryczą) wesołości.

Tylko: czy nie było tak zawsze? Peyret-Chappuis przypomniał w odpowiedzi na ową ankietę, że nawet komizm Moliera nie jest wolny od głębokiego smutku. A cóż dopiero mówić o teatrze Musseta czy Henri Becque'a! (Czy naszego Perzyńskiego, Kisielewskiego, Zapolskiej...) Śmiech (nie cyniczny i deprawujący, ale śmiech naprawdę radosny) jest w sztuce zjawiskiem równie rzadkim, jak w życiu.

Ciekawe, że zjawia się on właśnie u nas, w krainie mogił i krzyżów, w Polsce. Wiosną 1944 roku, w epoce pełnej przeczuć i nadziei, ale także obarczonej straszliwościami współczesności i wspomnień, w Warszawie podziemnej powstaje komedia, którą bym nazwał — najweselszą naszą sztuką współczesną. Myślę o *Święcie Winkelrida* Andrzejewskiego i Zagórskiego. Nie ma tu ani odrobiny jadu! A przecież temat, na pozór, wcale nie jest wesoły. Niewdzięczność ludzka, zdumiewająca zdolność zapominania cudzych poświęceń, którą objawiają zarówno jednostki, jak i całe narody — oto zagadnienie, któremu by można poświęcić dramat w stylu nowoczesnego *Króla Leara*. Ale Andrzejewski i Zagórski dokazują tej sztuki, że sprawy bolesne pod ich zwinnym i subtelnym piórem zmieniają się w okazję do śmiechu. I nie jest to wcale jakieś spłycenie sprawy, odebranie jej znaczenia i powagi; po prostu autorzy nasi ośmieszają egoizm, zamiast się oburzać. Sytuację tak umyślnie wyjaskrawiają, że staje się groteskowa, a więc śmieszna.

Trzeba wyjaśnić, o co chodzi. Bohaterem utworu Andrzejewskiego i Zagórskiego jest nie Winkelrid historyczny, ale jego syn, Konrad. Rzecz dzieje się w 20-tą rocznicę śmierci Arnolda Winkelrida. Cesarskie wojska skonfiskowały podczas inwazji łąkę Winkelrida. Po zwycięstwie ziemia ta przechodzi na własność gminy, gdyż „wszystko co zarekwirowali cesarscy, po ich wypędzeniu objęła gmina". Takie paradoksy zdarzają się — nieprawdaż? — wszędzie. W okresie dwudziestolecia nie zwracano właścicielom dóbr majątków skonfiskowanych w roku 1863-im przez rząd carski za udział w Powstaniu Styczniowym. Mieszkańcy Warszawy, którzy w roku 1944 stracili całe swe mienie, muszą dziś płacić za graty poniemieckie, które się znalazły w ich posiadaniu. Są więc w podwójnie gorszym położeniu niż inni obywatele, którzy nie stracili niczego.

Ale młody Konrad Winkelrid — to człowiek twardy. Wezwany, by wziął udział w uroczystościach poświęconych 20-leciu śmierci ojca, rozpoczyna walkę o swoją łąkę. Perypetie tej walki dają okazję do dobrodusznej satyry na demokrację małomiasteczkową. Ścieranie się koncepcji i stanowisk jest tutaj tym zabawniejsze, iż odbywa się w bardzo ciasnym kręgu miniaturowego środowiska. Oto stają np. naprzeciw siebie dwie armie nieprzyjacielskie: rządowa, pod wodzą burmistrza, i rewolucyjna, występująca pod hasłami „trzech W" (Wolność, Własność, Winkelrid).

Ale te armie — to tylko kilku ludzi. Każdy z nich ma znajomych i przyjaciół po drugiej stronie frontu ideowego. A i hasła walczących niewiele — w gruncie rzeczy — różnią się między sobą. Nic dziwnego, że w finale następuje powszechne pojednanie i — zgoda narodowa. Młody Winkelrid, dzięki zabawnej kombinacji finansowej zamieniającej wartości emocjonalne na dobra gospodarcze, odzyska swą łąkę. Burmistrz stanie na czele ruchu rewolucyjnego, który się przeciw niemu sformował. Starcie kończy się wynikiem „remisowym" — ku powszechnemu zadowoleniu.

I tu mimo woli nasuwają się dwie analogie. Pierwsza nawiązywać może do zapomnianej niesłusznie, głębokiej i dowcipnej, starej komedii Józefa Szujskiego *Jasełka galicyjskie*. Ta sztuka — na wskróś polityczna — powstała około roku 1875-go, gdy w Krakowie żywe jeszcze były tradycje „Wolnego Miasta" (które było tworem w swej miniaturowości i dobroduszności trochę szwajcarskim). Z drugiej strony mówiono wówczas sporo o projektach autonomii Galicji, która miała być prawie niezawisłym państewkiem, pod rządami Habsburgów, na wzór Węgier. Otóż Szujski ukazał z uśmiechem nieco ironicznej miłości — mechanizm działania takiej przyszłej autonomii.

Małe wolne miasto, z burmistrzem (profesorem uniwersytetu) dość samowolnym w działaniu na czele; burmistrz ma już dość rządów i polityki, chce wrócić do swoich badań; dlatego celowo obraża różne wpływowe osobistości miejskie, różne stany, stronnictwa i zawody. Tworzy się przeciw niemu koalicja; ale okazuje się rychło, że sprzeczność interesów i brak talentów organizacyjnych sprowadzają znów wszystkich z powrotem pod opiekuńcze skrzydła dawnego burmistrza, prof. Burczymuchy. Cały gorący ruch rewolucyjny, cały bunt samorządowy — kończy się jak przysłowiowa burza w szklance wody. Następuje ogólne pojednanie.

A druga analogia, którą nasuwa *Święto Winkelrida*? To *Wielki człowiek do małych interesów* Fredry. Co najmniej kilku Ambrożych Jenialkiewiczów kręci się po scenie. Wielcy ludzie do małych (czasem najmniejszych, mikroskopijnych!) interesów organizują tutaj zabawne swoje akcje. Wszystko odbywa się bardzo logicznie, ale inaczej niż zamierzono. Króluje przypadek i stojący trochę na uboczu — spryciarze.

Nie ma tu surowości i mściwości. Jest wyrozumiałość, która pozwala zorganizować życie i często ułatwia małe błędy, ale też pozwala uniknąć wielkich zbrodni.

Święto Winkelrida, znane czytelnikom z pierwodruku na tych łamach, zostało po bibliofilsku wydane przez krakowski oddział Związku Zawodowego Literatów. Pięknymi ilustracjami opatrzył książkę Antoni Uniechowski, który w pomysłach ironicznych wyprzedza czasem nawet i tekst autorów.

Na zakończenie niech mi będzie wolno zamieścić apostrofę do dyrektorów polskich teatrów, kierowników literackich, aktorów, reżyserów i innych ludzi wpływowych. Skarżycie się na brak wesołości współczesnej naszej twórczości dramatycznej. Skarżycie się — może nieco przesadnie. Bo publiczność nie zawsze podziela Wasze typowo jednostronne gusty. Ale oto macie sztukę pełną naprawdę niefrasobliwej wesołości. Sztukę, doskonale napisaną i typowo „sceniczną". Wystawcie ją jak najprędzej! Inaczej trzeba Was będzie posądzić o brak inicjatywy, lub — o brak konsekwencji.

Wojciech Natanson

NIEWOLA I WIELKOŚĆ FRANCJI

ARAGON: *Niewola i wielkość Francji.* Tłum. Jan Kott. „Książka", Łódź, 1946; str. 163 i 1 nl.

Trudno dać obiektywny i statyczny wyraz sprawom, które parzą jeszcze ręce i od których nie można się „odłamać rozumem". Toteż w nowelach Aragona z okresu okupacji, przynoszących żywą atmosferę dni, „kiedy nieszczęście rządziło jeszcze krajem", nie należy szukać jakiejś syntezy o rozległych aspiracjach, sięgającej po argumenty do polityki, ekonomii, strategii; są one próbą ujęcia ściśle określonego zjawiska — elementarnej, biologicznej, wyrosłej z moralnych i rasowych imperatywów siły oporu w narodzie zaskoczonym klęską.

Słowo klęska jest zresztą niewłaściwe w zastosowaniu do tej książki bojowej i namiętnej. Katastrofa dokonała się tu za kulisami. Aragon nie podejmuje dyskusji nad jej przyczynami i przebiegiem; fakt załamania militarnego jest założeniem sytuacyjnym i pozycją wyjściową w historii chwalebnej i bynajmniej nie desperackiej akcji powstańczej. Temat jest wyznaczony dwoma słowami tytułu: niewola i wielkość. W ramach tych dwóch pojęć buduje Aragon obraz, możliwie najpełniejszy, procesu, który się dokonał w świadomości powszechnej dojrzewającej do zrozumienia sytuacji i wynikających z niej obowiązków.

Zadanie pisarza nie było łatwe. Podczas gdy wielkość jest pojęciem jednolitym, niewola — jako zjawisko społeczne — daje się rozkładać na elementy, badać, sądzić, tłumaczyć, polega bowiem nie tylko na materialnym fakcie zajęcia zwyciężonego kraju przez najeźdźców, lecz i na pogodzeniu się jego mieszkańców z tym stanem rzeczy, dla takich czy innych motywów.

Punkt ten jest szczególnie dla nas interesujący. Sprawa, która w Polsce mogła być rozstrzygnięta — przynajmniej teoretycznie — od razu, bez wątpliwości, gdzie leży słuszność — we Francji gmatwała się w opinii przeciętnych obywateli z powodu istnienia fikcji rządu. Rząd w Vichy zdejmował z nich obowiązek samodzielnego myślenia i działania. Ustalenie strefy wolnej od okupacji, stanowiące drugą fikcję, również utrudniało orientację. Kompromitacja rządu Pétaina i bezpośredni, coraz dotkliwszy, coraz bardziej wzbierający na sile ucisk wrogów spowodowały stopniowe jednoczenie się w oporze wszystkich warstw, rozdzielonych poglądami politycznymi, postawą życiową, klasowymi przesądami. Niektórzy, ci o niezawodnym instynkcie narodowym, wiedzieli od razu, gdzie jest ich miejsce; inni dopiero po przebyciu kolejnych etapów doświadczeń i przemyśleń dochodzili do właściwej decyzji.

Aragon w swym cyklu okupacyjnym daje pełny rejestr zjawisk ilustrujących ówczesne poplątane i trudne do ujęcia życie społeczeństwa; tematy bierze z przeżyć partyzantów, z więzień, ze spokojnych mieszczańskich wnętrz, z Hufców Pracy; ukazuje kolejno opór, kolaborację, zdradę, neutralność, wprowadza robotnika, mieszczanina z zapadłej prowincji, księdza, inteligenta. Na tym materiale obserwacyjnym przeprowadza obronę relatywizmu opinij i pokaz zdrowej dynamiki życia zbiorowego. Czas próby, czas wymagający działania, ruchu, wyjścia ze stanu spokojnego konsumowania nabytych czy odziedziczo-

nych wartości wymaga konfrontacji przekonań z życiem. Opinie nie mogą być pojęciami stałymi, przyjętymi raz na zawsze. W samym momencie ich genezy tkwi możliwość fałszu i błędu, zależne bowiem od warunków i od wpływu środowiska są przypadkowe, oddają wizerunek świata zdeformowany przez pewien, z konieczności ograniczony punkt widzenia. Trudno mówić o niezachwianej słuszności wyobrażeń — bez względu na to, czy są one narzucone, czy wypracowane w bezpośrednim kontakcie z rzeczywistością — kiedy w obu wypadkach dostępny jest jednostce tylko jakiś wycinek tej rzeczywistości, zbyt wąski, by na jego podstawie można było zbudować pełny światopogląd.

Twierdzenie to rozwija Aragon w opowiadaniu o *Młodych ludziach*, z których jeden, syn zamożnego domu o kierunku chrześcijańskim i tradycyjnym, spotyka tylko pewien kompleks zagadnień ograniczony ideologią otoczenia, drugi — nędzarz, od dziecka zmuszony do pracy nad siły, poznaje sprawy przyziemne, gorzkie, proletariackie, trzeci — typ trudny, o nieprawidłowej równowadze psychicznej, wychowany w warunkach dla siebie niekorzystnych, tworzy sobie obraz świata spaczony i zatruty niebezpiecznym marzeniem. Wszystkie wierzenia, choćby w normalnym czasie były wygodne jak codzienne ubranie, mogą się okazać niesłuszne, szkodliwe, nawet zabójcze w okolicznościach zmienionych, gdy się dostają pod ciśnienie innej atmosfery moralnej. Zasadą życia jest ruch; naturalny instynkt postępu każe wejść w rytm tego ruchu. Człowieka społecznego obowiązuje czujność wobec stającej się rzeczywistości, giętkość myśli, zdolność wyrzeczenia się sądów, które skorygowało życie.

Dla Aragona owa konieczność rozszerzania pojemności pojęć, odrzucania wyobrażeń, które straciły praktyczną wartość, stanowi prawdę elementarną i oczywistą. Obchodzi go życie, nie abstrakcja, co nie znaczy jednak, że jest materialistą. Życie pojmuje nie tylko jako zespół wartości konkretnych, ale i tego wszystkiego, co przetrwało w dorobku pokoleń w postaci siły i piękna, co jest materią, tworzywem, pokarmem dla bieżącego dnia, a istnieje niezależnie od przypadkowego losu jednostek i ustrojów. Że Aragon sam w to wierzył, dowodzi łatwość, z jaką łączył komunizm z kultem Francji, tradycji, romantycznej rycerskości, jednym słowem z kultem wszystkiego, co w jego pojęciu wyraża sztandar trójkolorowy.

Świat jest dla niego w zasadzie osiągalny i dostępny; istnieje możliwość opanowania go w sposób twórczy — mianowicie w wymiarach życia zbiorowego. Tutaj, na terenie rzeczywistości wspólnej, podniecającej do działania sprawami niejako pierwszej potrzeby, w nurcie losu ogarniającym ogół, nawiązuje się porozumienie między ludźmi pozornie obcymi sobie, nawet wrogimi przez krańcowość temperamentów i ideologij. Zdarzenia uderzające w wiązania spokojnego, ustalonego porządku rzeczy zmuszają do rewizji stanowiska; załamujące się w katastrofie bezpieczne ściany świata ukazują w wyłomach nowe horyzonty. Jednostki umiejscowione w życiu, pod presją trudnego czasu, który gwałtownie skraca etapy i zamąca przewidziany bieg codzienności, pod wpływem kontaktów psychicznych i podniet moralnych wychodzą naprzeciw siebie i spotykają się w jakimś wspólnym punkcie, jak wspomniani już *Młodzi ludzie* — Guy, były harcerz, naiwnie rycerski syn fabrykanta, i Marcel, robotnik komunista, poznający dzięki wojnie, czym jest Francja.

Opowiadanie o dziennikarzu Julepie przedstawia przeciętny przebieg dojrzewania decyzji i świadomości obowiązku; od wygodnej neutralności, od lojalności wobec rządu i pospolitego umiarkowania obywatela, który komunistów uważa za wrogów porządku a strajki i sabotaże za rzecz nierozsądną, przechodzi bohater do udziału w partyzantce. Tytuł noweli — *Spotkania* — sugeruje prawdę, że najczęstszą przyczyną tego rodzaju przeobrażeń są zetknięcia z silnymi indywidualnościami, które pociągają za sobą. Przykład bohaterstwa jest zaraźliwy. Uwięzienie Yvonne skłania Julepa do ukrywania Żyda, represje w miasteczku, kontakty z działaczami wolnościowymi i ze szpiclem dopingują uczuciowo, budząc sympatię dla ruchu, gniew, oburzenie, chęć zemsty; słowa Emila, że w miejsce jednego, który padnie, ma powstać dziesięciu, dojrzewają w nim, i w momencie, kiedy Emil ginie, Julep, chwiejny, nieskrystalizowany, letni Julep, staje na jego miejscu. Zbiorowa etyka polega na solidarności, a solidarność budzi się pod uciskiem nieszczęścia. Idea walki przerzuca się od jednych do drugich jak płomień, jednostki wchodzą w powszechną „zmowę", odnajdują „wspólny język".

Aragon układa i zestawia zdarzenia w taki sposób, by ujawniła się ich przekonywająca dialektyka. Powołuje się tu niejako na racjonalizm i trzeźwość Francu-

zów, na ich zdolność do wyciągania praktycznych wniosków z sytuacji. W miarę zwiększania się ilości bolesnych doświadczeń niewoli, wobec wymownych faktów: okupacji południowej strefy, postępów wojsk amerykańskich w Afryce, dzieje się, że „ci, którzy mieli jeszcze jakieś wątpliwości, zostali zakorkowani na dobre". W r. 42 już „nie spotykało się ludzi, którzy by bronili Vichy". Oczywiście trwa jeszcze dezorientacja, głupota i podłość, ale według statystyki Aragona — trudno powiedzieć, w jakim stopniu wiarogodnej — są to objawy raczej wyjątkowe. Cały kraj zostaje ogarnięty akcją. Jest to czas, kiedy „można być dumnym, że się jest Francuzem". Następuje powszechne przesunięcie kategoryj etycznych, metody, które normalnie myślący obywatel uważał za godne potępienia, uznaje się teraz za słuszne.

„To dziwne, jak zmienia się perspektywa moralna"... formułuje Julep rezultat swoich obserwacyj. „Jeszcze niedawno uważałbym Emila za bandytę" (z powodu obrabowania Hufca Pracy). „Dzisiaj, i to nie wskutek jakichś przemyśleń, po prostu rzeczy zmieniły swój sens, znaczenie. Nie tylko dla mnie. Dla rzeźnika, na przykład. Albo dla księdza. Dla wszystkich tutaj. Dla ludzi, którzy całe życie pracowali szanując prawa, kłaniając się merowi. Pomaleńku. Ci, którzy chodzili na mszę i ci, którzy napychali się mięsem w Wielki Piątek".

W opisie ówczesnej walczącej Francji nie obywa się Aragon bez pewnych chwytów propagandowych: lekko agitatorski ton, zbyt staranne umotywowanie myślowe i moralne akcji, wykład jakby katechizmu obywatelskiego. Obraz jest bardzo dobitny i sugestywny, wywołuje wrażenie, że konspirują prawie wszyscy; w miasteczkach pozornie cichych i potulnych wylatują w powietrze mosty, składy, szyny, lądują spadochroniarze, giną prowianty z magazynów, wybuchają bomby, samochody partyzantów przebiegają nocami puste drogi, partyzanci wykonują wyroki pod nosem Niemców. Podziemne bohaterstwo nie jest u Aragona obciążone tragizmem „kamieni rzucanych na szaniec". Właściwie nie można go nazwać podziemnym. Posiada ważkość sprawiedliwości wykonywanej przez naród, pewność i siłę walki na otwartym powietrzu, w powiewach wolności, której okupanci nie zdołali stłumić. Opowiadania sugerują przestrzeń, szerokość, materialną i duchową rozległość terenu wojny, który równy jest obszarowi Francji. Powstańcy są u siebie.

Na tle powszechnego ruchu zjawisko kolaboracji jest raczej fenomenem, który wymaga komentarza. Aragon podaje kilka odmian tego stanowiska. Motywami są: głupota, brak elementarnego zrozumienia dziejących się spraw, tchórzostwo, ordynarny materializm, wreszcie skomplikowane racje psychologiczne.

Najpełniej traktująca ten temat nowela *Kolaboracjonista* przedstawia wypadek świadomego sprzeciwu wobec wymowy faktów. Bohater jej, Picot, urobił sobię opinię o Niemcach i podczas gdy inni zmieniają poglądy pod wpływem współżycia z okupantami, gdy nabrzmiewają zbiorowe uczucia gniewu i mściwości, on broni swojej tezy. Popełnia błąd trwania przy „logice", chce rozsądkiem przełamać odruchy i instynkty pospolite, „panować nad zagadnieniem", formuły myślowe przeciwstawia żywiołowi. Obwarowuje swoje stanowisko motywami lojalności: „Mamy rząd. A więc rządzi. I premiera. Wszystko w porządku". Trzymając się w sztywnych granicach mieszczańskiego oportunizmu, stadnej niechęci do odpowiedzialności, działa on właściwie bez złej woli, nawet z pewną odwagą, przeciwstawiając się, sam jeden, powszechnej opinii miasteczka, w którym żyje.

Inny przykład: wspomniany już Julep ze *Spotkań*, zanim znajdzie słuszną drogę, pracuje w dzienniku okupacyjnym, usprawiedliwiając się sam przed sobą, że ponieważ nie propaguje bezpośrednio urzędowego kierunku, jest więc w porządku. Wreszcie zdrajca z premedytacji — Eligiusz *(Młodzi Ludzie)*, niejako fatalistycznie dochodzi do zdrady, która jest dla niego nareszcie dawno oczekiwanym sposobem osiągnięcia władzy nad otoczeniem, gdzie nim pogardzają, zaspokojeniem jego pół-patologicznej nienawiści wykolejeńca, ujściem dla kompleksów narastających latami.

W tych próbach motywacji psychologicznej nie ma jednak jakiegoś momentu przebaczenia czy wyrozumiałości. Aragon pisze z pasją kombatanta; w ogniu walki nie ma miejsca na pobłażliwość sądu czy kompromis między wymaganiami chwili a słabością jednostek. Miarą postępowania jest heroizm ludzi męczonych w więzieniach, w obozach, ginących z prostym poczuciem spełnionego obowiązku. Panuje prawo twarde, prawo wojenne. W tym trybie działania przyspieszonej, skonden-

sowanej sprawiedliwości nie mają znaczenia okoliczności łagodzące, względy na powikłania psychiki czy medytacje nad siłą i przekorą losu.

Sprawiedliwość dokonywa się w świecie Aragona już na ziemi, w wymiarze życia indywidualnego; w łańcuchu przyczyn i skutków tkwi immanentnie logika jakiegoś moralnego porządku. Mylne założenia, fałszywe posunięcia doprowadzają do katastrofy, błędy i przestępstwa zostają ukarane. Picot w sposób najboleśniejszy przekonywuje się o niesłuszności swego stanowiska, tracąc ukochanego wnuczka; skazani i zabici zostają wrogowie wolności, Eligiusz i major niemiecki. Bohaterstwo pociąga za sobą realne skutki albo w postaci czynów, które bezpośrednio kształtują rzeczywistość, albo przez promieniowanie psychiczne.

Jest to, oczywiście, dość arbitralne uproszczenie spraw wkraczających w metafizykę, filozofia stosowana, na użytek chwili.

W relacji Aragona klęska Francji nie stała się kataklizmem, który by burzył ład moralny, wywoływał dezorganizację pojęć; przeciwnie, wstrząs ten wyostrzył raczej zmysł sprawiedliwości, opartej o całe doświadczenie historii. Historia, jako mocny ponadczasowy zrąb trwania, jako potencjał zamagazynowanej energii istnieje w ludziach, w ich pamięci i krwi, jest rzeczywista jak powietrze, zrośnięta organicznie z ziemią, na której się dokonała, zastygła w starych budowlach, wyrysowana hieroglifami w kształtach pejzażu. Nadaje teraźniejszości intensywność, pogłębia ją perspektywami, w których jest wielkość i groza.

Te perspektywy dopiero ujawniają właściwe wymiary ludzi i zdarzeń, dają oparcie tym, co bronią swego kraju, pomniejszają wrogów. Niemcy odprawiający swoje sądy w gmachach, gdzie trwa pamięć prawdziwie monumentalnych zbrodni, grzechów o wielkim geście, wspaniałych drapieżców renesansowych, wydają się śmieszni i mali. Pojawiają się oni w opowiadaniach Aragona epizodycznie, często nawet nie bezpośrednio, służąc niby pozbawione osobowości twory, do uwydatnienia jakiejś racji, do zadokumentowania jakiegoś poglądu czy rozbudzenia uczucia. Taki walor „bezosobowego" argumentu posiada obraz żołnierza niemieckiego strzelającego do dziecka czy wspomnienie o robotniku stratowanym przez Niemców („dziki taniec zielonych żołdaków, szał bydląt w hełmach").

Zasadniczy, ścisły, teoretyczny porachunek z ideologią najeźdźców przeprowadzony jest w noweli *Prawo rzymskie przestało istnieć*, gdzie absurdalność założeń niemieckich wychodzi na jaw w zestawieniu z faktami, gdzie prawu germańskiemu przeciwstawione jest prawo starej humanistycznej kultury łacińskiej, niezniszczalne, prężne, odnoszące tryumf i wymierzające karę.

W tym studium nad mentalnością niemiecką dochodzi Aragon do wniosków, które zresztą ułatwiają mu umotywowanie wyroku wykonanego przez partyzantów na majorze von Lüttwitz-Randau: mianowicie ujawnia cechy tej mentalności przeczące elementarnym ludzkim uczuciom i kryteriom zdrowego rozsądku. Kataloguje po kolei ograniczenie, tępotę prawie groteskową, pozwalającą na przyjęcie hitlerowskiego *regime*'u, psychiczną nikczemność rasy, jakieś organiczne upodlenie. Walka z Niemcami zyskuje jeszcze jeden argument — to nie walka z wrogiem, ale z narodem, który znieważa moralność i kulturę.

Książka o więzieniach, partyzantach, o zdrajcach nie ma w sobie nic z żałobnych wspomnień czy psalmów pokutnych. Aragon nie poddaje się tematowi, nie daje się unieść liryzmowi czy romantyzmowi sytuacji. Posiada umiejętność spojrzenia ponadindywidualnego, z wysoka, spojrzenia, które narzuca miarę i ustala słuszne proporcje. Zbrodnie tego czasu, mimo że nie może pisać o nich „bez namiętności", przymierzone do zjawisk historii zostają sklasyfikowane, a przez to częściowo rozbrojone z grozy. W tym ujęciu możliwe się staje stwierdzenie prawie matematycznej zależności między śmiercią i życiem, cierpieniem i tryumfem, uciskiem i wielkością. Nieszczęście ma wysoką cenę.

Z równowagi konstrukcji myślowej wynika równowaga motywów treści. Odrębne utwory układają się w całość złączoną niby akty tragedii klasycznej trzema jednościami: jednością terenu, czasu i zagadnienia. Wątki wyrastają jedne z drugich, rozgałęziają się, splatają poprzez granice poszczególnych opowiadań, bije w nich wspólne tętno jak w żywym organizmie.

Aragon podaje całą zawartość życia, jego materię, tak jak się ona w rzeczywistości układa; a więc nie tylko chwile intensywne, udręki więzienne, zamachy, fragmenty akcji powstańczej, ale dzień powszedni, w którym tamte wszystkie zdarzenia są z konieczności rozmieszczone, wśród godzin gęstych od drobnych zajęć, drobnych kłopotów, drobnych radości.

Wszystko — od rzeczy błahych do manumentalnych — ma u Aragona właściwy sobie ciężar gatunkowy. W swoim obrazie świata przestrzega on zasady normalności, w znaczeniu potocznym, łatwym, lecz utożsamionym z pojęciem pełni. Wykazuje niejako ambicję, żeby przyjąć taki punkt widzenia, który by dawał największy zasięg, a najmniej sprzyjał deformacjom i złudzeniom. Rozkłada światło w ten sposób, że, jak światło prawdziwe, obejmuje zarówno trawę jak i krew na trawie. Wrażliwość czytelnika ma wydobyć z tego zestawienia walor uczuciowy czy moralne znaczenie.

Oceniając wszystko według ustalonej miary, może Aragon mówić z pogodną kpiną o zawodowych kłopotach kapłańskich ks. Leroy *(Penitent 43)*, opisać w tonie cierpkiej groteski rodzajowej rewizję dokonaną pod złym adresem (*Dobrzy sąsiedzi*), nadać opowiadaniu o uwolnieniu więźnia (*Szpicel*) czy ocaleniu zamachowca posmak udanej przygody, brawurowy gest, jak w powieści dla młodzieży. Mimo różnic w charakterze, nastroju, kolorycie psychicznym, wszystkie te utwory wyrażają jędrność, prężność życia, są naelektryzowane witalnością.

Istotą stylu Aragona jest dynamika — w krótkich zwięzłych zdaniach, urobionych w duchu niedbałej szorstkości, pulsuje energia. Chwilami dotyka to granic maniery. Nawet wówczas, gdy buduje kunsztowną frazę, długą, pozornie bezładną, spiętrzoną, o temacie wracającym raz po raz wariacjami — nawet wtedy rozbija ją urywanym, mocnym rytmem.

Aragon posiada w wysokim stopniu sztukę operowania kontrastem. Opis uprowadzenia zdrajcy w celu wykonania wyroku przepleciony jest motywem wiosny jak refrenem. Przez pole widzenia przesuwa się parę razy impresja liryczna — słowa o niepokojącej subtelności, w których jest radość wiosenna, lekkość obłoków, miękkość pierwszych liści, woń kwiatów jeszcze nie rozkwitłych.

Zdarzają się jednak przerysowania. Tak w *Kolaboracjoniście* dziecko, które zabija żołnierz niemiecki, jest odrobinę zbyt podobne do aniołka, a ksiądz Leroy, ratujący zamachowca, o pół tonu za dobroduszny. Temperament pisarski Aragona wykazuje skłonność do zbyt wyraźnego konturu.

Walory, które przedstawia tom Aragona, walory moralne, uczuciowe i artystyczne usprawiedliwiają w dużej mierze ambitny tytuł. Książka jego jest kwintesencją patriotyzmu, pojętego biologicznie, żywiołowo. Aragon potrafił przetransponować na piękną prozę wielostrunną temat Marsylianki i — rozpiąwszy swoje heroiczne opowieści między dwoma biegunowymi zjawiskami — niewolą i wielkością — dowieść paradoksalnej prawdy, że niewola stała się zaczynem wielkości.

Maria Jarczyńska

N O T Y

ROZMOWA O SPRZYSIĘŻENIU

ZABAWA LITERACKA

(Rzecz dzieje się w salonie literackim w król. mieście Krakowie, w końcu zimy Roku Pańskiego 1947. Ściany obwieszone obrazami mistrzów. Po prawej stronie potężna szafa z książkami. Całość robi wrażenie mieszkania nigdy niespalonego. Urocza pani domu wraz z dorastającą córką rozdzielają gościom kawę i częstują ciasteczkami. Liczni goście, panie i panowie, ubrani przeróżnie, podzieleni na małe grupki dyskutują z ożywieniem).

WYTWORNA PANI z trzymanego w ręku numeru *Odrodzenia* kończy czytać wiersz K. I. Gałczyńskiego [1]): ...„A jak to „Sprzysiężenie" — kupił pewien zboczeniec — to w tramwaju z książką zemdlał, — włosy mu stanęły dęba — i zaraz się nawrócił. — Stąd ten morał wynika — dla brata katolika: — Choć złą sprawę szatan poprze, — wszystko się zakończy dobrze, — pijmy zdrowie szatana". A może który z panów mi wyjaśni, jak to jest właściwie z tym Kisielem? świntuch czy nie świntuch?

Z LEKKA ZANIEDBANY MŁODZIENIEC. Świntuch — to zbyt mocno powiedziane. Mnie osobiście książka Kisielewskiego podobała się bardzo. Wierszyk Gałczyńskiego żartem kwituje ważki problem, jakim jest nieporozumienie między książką a aktualną przynależnością ideologiczną jej autora. Sprawa nie jest prosta, gdyż istotna tendencja *Sprzysiężenia* trudna jest do odszyfrowania...

ANTONI GOŁUBIEW [2]). Żeby dzieło sztuki — a więc i powieść — zrozumieć właściwie, nie wystarczy ją przeczytać, trzeba odnaleźć klucz otwierający jej tajemnice, niejako tonację jej partytury, bez której uchwycenia nie pojmujemy właściwej melodii... Zdaje mi się, że uchwyciłem koniec nitki przewodniej po labiryncie tej dziwacznej książki: założeniem jej jest wątpliwość co do realności czegokolwiek poza przeżyciem psychicznym. Jest to już nawet nie idealizm w sensie platońskim, przyznający realność bytu tylko światu idei, jest to „psychizm", dla którego tylko przeżycie jest realne, reszta świata jest mętna i wątpliwa.

WOJCIECH ŻUKROWSKI [3]). Cała powieść dzieje się między okiem a uchem, wyłącza „obiektywny" obraz świata zewnętrznego. Stąd wszystko w relacjach pośrednich, odrzucenie dialogu, ogromnie niemiłe dla oka bloki drukowanych kart.

STANISŁAW DZIKOWSKI [4]). *Sprzysiężenie* należy niewątpliwie do dziedziny tzw. literackiego psychologizmu. Można by bez wielkiego trudu wyliczyć wszystkie jej zależności począwszy od Prousta a skończywszy na Joycie. Przynależność do takiego kierunku artystycznego wyraża się nawet w takim dziwactwie Kisielewskiego, jak unikanie na przystu kilkudziesięciu stronicach wszelkich rozmów.

JAN KOTT [5]). A jednak powiedzmy od razu na pochwałę Kisielewskiego, że szczęśliwie ani nie stoczył się w bagno psychoanalizy, ani też nie pofrunął w jakąś mętną metafizykę. Schopenhauer, Freud i Weininger, których echa gdzieniegdzie dobiegają, traktowani są mocno ironicznie... Kisielewski trzyma się mocno realiów. Spojrzenie na świat oczami bohatera jest nudnawe, ale nie narusza rzeczywistych proporcji. Bohater nie tylko rozmyśla i przeżywa; dzieje się dość dużo, nawet w pierwszej części *Sprzysiężenia*. Wszystko to przypomina nieco popularne studium lekarskie, rozsądne, amoralne,

urozmaicone dość cynicznym komentarzem intelektualnym. Nazwałem kiedyś ten gatunek drobno-naturalistycznym. Nigdy się nim nie entuzjazmowałem, ale nie mogę mu odmówić pewnej rzetelności wobec faktów. Przynosi tyle wiedzy o życiu, ile może dać mały naturalistyczny empiryzm. To nie jest jeszcze najgorsze. Wolę to w każdym razie od abstrakcyjnego dramatu postaw moralnych albo pustej i wzniosłej retoryki kazań do narodu. Proza Kisielewskiego jest rejestracyjna, analityczna, w miarę intelektualna. Bardzo w miarę! Mały naturalistyczny empiryzm nie pozwala na świadomą konstrukcję losów ludzkich, na dokonywanie wyboru faktów. Wszystko jest właściwie równie ważne: kolor tapety i sukienki, myśli bohatera, przebieg zdarzeń. Przyczynowość ocalona w granicach zdrowego rozsądku drobnomieszczanina. Jak na polską powieść — to jeszcze wcale nie jest źle.

JAN DOBRACZYŃSKI [6]). Kiedyś rozmawialiśmy z Kisielewskim na temat *Murów Jerycha* Brezy. Kisielewski oceniał tę książkę bardzo wysoko — ja znacznie niżej. Gdyśmy rozmawiali, znałem z powieści Kisielewskiego tylko fragment drukowany swego czasu w *Twórczości*. Zrobił on na mnie duże wrażenie. Według niego oceniałem książkę pozytywnie... Nieomal przeciwstawiałem ten fragment Brezie. Nie przypuszczałem, że gdy przyjdzie mi mówić o książce Kisielewskiego, będę musiał przeciwstawić ją powieści Brezy — jako rzecz w wielu szczegółach podobną, lecz w rozwiązaniu mniej szczęśliwą... Obraz przedwojennego społeczeństwa namalowany przez Brezę drażni jednostronnością i brakiem kontrastów. Niestety obraz tego społeczeństwa u Kisielewskiego jest sprowadzony wyłącznie do publicystycznego przeciwstawiania ckliwej biernoty i doktrynerstwa lewicy — rozhukanemu, „pawiemu", w gruncie rzeczy całkowicie tępemu stanowisku prawicy... Poza trójką młodych przyjaciół autor nie pokazuje nam nic ciekawego. Radca Gieysztor, tani polityk... naiwny Roman, groteskowy i również naiwny Bronek, zupełnie pozbawiona oblicza Joanna — oto cała galeria. Poza nią jest jeszcze ciemny typ — Lewandowski. Na dalszym planie ojciec Zygmunta — sanator ewoluujący w kierunku nacjonalizmu — ale to postać mało wyraźna. Słowem obraz społeczeństwa jest tak niekompletny, tak właściwie ograniczony do wycinków, tak przytłoczony problemem Zygmunta...

KAZIMIERZ KOŹNIEWSKI. Przeciwnie. Właśnie Kisielewski stwarza niezwykle pełny obraz sytuacji społecznych i typów polskiego światka inteligenckiego. Wydaje mi się, iż trudno wymagać od Kisielewskiego, by malował kontrasty tego środowiska — gdy ich w rzeczywistości nie było. A jeśli były — należały raczej do wyjątków. Bronek Rosen był klasycznym przedstawicielem polskiej lewicy, lewicy patriotycznej, ckliwej i mocno nieżyciowej, lewicy zresztą tak sympatycznej, demokratycznej i liberalnej. Cała Postać Bronka Rosena jest wprost żywiołowo prawdziwa, zarówno w aspekcie społecznym — problem polsko-żydowski — jak w aspekcie osobistym. Roman — szczeniakowaty przedstawiciel rozhukanego nacjonalizmu — został uchwycony nader trafnie. Przy rozpatrywaniu różnicy ocen Dobraczyńskiego i Kisielewskiego należy jednak pamiętać, że w tamtych czasach oglądali oni rzeczywistość przedwojenną z dwu różnych stanowisk: Dobraczyński był wtedy publicystą narodowo-katolickim, a Kisielewski był współpracownikiem *Buntu Młodych*, grupy raczej ideowo indyferentnej, choć taktycznie wygrywanej przez zupełnie określone tendencje polityczne. Oceny Dobraczyńskiego i Kisielewskiego musiały wypaść więc zupełnie różnie. Dobraczyński, jako herold pewnego obozu, miał wyraźnie stronniczy pogląd, patrzył przez specjalne okulary. Kisielewski, intelektualny demo-liberał, patrzył na walkę dwu ideowych grup z boku, oceniał ją z oddalenia chłodniej i... chyba miał rację. Gieysztor, Roman, Zygmunt, Bronek, środowisko *Sztuki i Polityki*, środowisko inteligenckiego domu warszawskiego, zetknięcie się inteligenta z Nalewkami, z atmosferą i problemem tej dzielnicy — ci wszyscy i to wszystko oddane jest wiernie, prawdziwie i bezapelacyjnie trafnie. I — jeśli ciągnąć dalej porównanie z powieścią Brezy — w odróżnieniu od *Murów Jerycha* Kisielewski potrafił swoich bohaterów osadzić mocno w środowisku inteligencji stołecznej, potrafił ich należycie uzasadnić tym właśnie środowiskiem.

KOTT. Dochodzimy do sedna powieści. Kisielewskiemu szło o coś bardziej istotnego niż o studium psychofizyczne kompleksu impotencji... dążył do zasadniczej rozprawy z polską rzeczywistością przedwojenną, do wyjaśnienia tragicznego września... Mniejsza o prawdopodobieństwo

erwszego czy drugiego sprzysiężenia. Są tej powieści poruszone sprawy istotne. rawdziwie, przekonywująco, odważnie! isielewski kompromituje postawę i styl cia przedwojennego liberalnego intelekalisty...

KOŹNIEWSKI. Nie kompromituje. Wyawia pomnik na cześć człowieka, który imo wszystko, wbrew otaczającemu i tocącemu go szaleństwu, szuka w sobie saym takiej postawy psychicznej, która by u umożliwiła „zachowanie swojej niezażności wewnętrznej, swojej godności". Inwidualizm — może krańcowy, ale ękny.

KOTT. Moim jednak zdaniem kompromituje świetnie, dokładnie według wzorów efana Żółkiewskiego i prof. Chałasińskie-. Kisielewski pokazuje, jak wygląda nieleżność pisma intelektualistów, wydawaego przez „uczciwych" piłsudczyków. Kielewski kompromituje całkowicie legendę bohaterskim wrześniu. Kompromituje vietnie.

DZIKOWSKI. Nie jest to obraz pełny. Vrażenia te załamują się jakby w krzyym zwierciadle. Czyta się o tych zdarzeach z uczuciem przykrego rozczarowa-a. Wszyscy wiemy o tym dobrze, że ojna 1939 roku mimo wszystko wygląła inaczej.

GOŁUBIEW. Wrzesień według powieści t y l k o małość i degrengolada... Z wytkiem ogólnej gotowości pójścia do wojka, Kisielewski nie widzi absolutnie nic ozytywnego w kampanii wrześniowej..

ŻUKROWSKI. Pomijając świat wewnęzny Zygmunta, oglądając kampanię wrzeiową jego oczami, musimy go rozgrzeyć, musimy przyznać, że jest wart w o l n i e n i a o d u r o k u...

GŁOS Z BOKU. Czy za to, że tak rawdziwie spostrzegł jej istotny przebieg?

ŻUKROWSKI. Szyderczy opis kampanii rześniowej potępia Gołubiew, nazywając o fałszywym, a Matuszewski wychwala rzeciwstawiając go mojej *Lotnej*. Obaj nie ogą pojąć, że te dwa opisy wojny doełniają się. Inne są przeżycia cywila pogoni za RKU, zaplątanego w bałagan łów, a zupełnie inne żołnierza zmobiliowanego zawczasu, przechodzącego z aki do akcji. Oba widzenia są prawdzie — wrzesień walki i bohaterstwa i ten rzesień słabości, niedołęstwa i głupoty.

DOBRACZYŃSKI. Te wojenne partie owieści są doskonałe: obraz jest tak plastyczny, że wywołuje u czytelnika, jako reakcję, prawdziwy potop własnych jego wspomnień. Drugoplanowe postacie — taki np. „szczeniak" podporucznik — są prawdziwymi perełkami kunsztu pisarskiego.

KOŹNIEWSKI. A wszystko kończy się wykorzystaniem wojny i klęski dla rozwiązania kompleksu seksualnego jednostki, co pozwala bohaterowi powieści zanucić na ruinach nową, wspaniałą pieśń życia. Oburzać nas może to nietaktowne w pospolitym mniemaniu uwarunkowanie szczęścia jednostki klęską narodu, ale ten hymn radości życia rozbrzmiewający wśród ruin — w tym wypadku może być uznany za jeszcze jeden objaw zdrowego witalizmu indywidualizującej natury...

JERZY TUROWICZ [7]). Jest to raczej irracjonalistyczny i witalistyczny naturalizm, obok którego nie ma miejsca dla jakiejś rzeczywistości ponadzmysłowej, nadprzyrodzonej, która przecież nawet nie „interweniując" bezpośrednio w sprawy będące przedmiotem powieści, przez sam fakt istnienia (uznanego przez autora) musiałaby dość zasadniczo zmienić całą ideową perspektywę książki.

GOŁUBIEW. Kisielewski odciął się programowo od dwu źródeł wartości: od Boga i od natury... Trójka przyjaciół dochodzi do wniosku, że natura w istocie jest wrogiem człowieka, gdyż chodzi jej tylko o przedłużenie gatunku i w tym celu usiłuje oszukać jednostkę, kusząc ją przy pomocy ciekawości życia i namiętności. Żeby się spod tej władzy natury wyzwolić, trzej przyjaciele przysięgają, że będą zwalczali namiętności, że będą działali przeciw naturze (jakby to było to samo); żeby się wyzwolić będą przede wszystkim unikali kobiet. Skutek tego jest katastrofalny, dwaj z nich stają się pederastami. Zygmunt wpada w powikłania psychiczne, jest przez długie lata impotentem i dopiero po klęsce wrześniowej posiada dziewczynę (nb. dziewczynę, która straciła zaraz po ślubie męża zabitego przez Niemców i w stanie zaćmienia umysłu przyszła do Zygmunta); bohater wreszcie nawiązuje kontakt z mądrą naturą i „staje się mężczyzną".

ŻUKROWSKI. Właściwie biorąc sprawę od strony zakłóceń psychicznych, mądra natura podsuwa dziewiczą wdowę Zygmuntowi, czyniąc zarazem z niego narzędzie. Wzajemnie uwalniają się od komleksów. Nie jest to najprzyjemniejsze rozwiązanie, mimo to cały wywód mego przedmówcy

o nadużyciu nieprzytomnej dziewczyny jest naciągnięty, jakby wzięty z Boziewicza.

KOŹNIEWSKI. Więc jednak Kisielewski nie odcina się od natury jako jednego z dwóch źródeł wartości. Raczej przeciwnie. Bada z przeraźliwą wnikliwością skutki katastrofy psychicznej poczętej właśnie z zerwania z naturą. To nie Kisielewski zrywa z naturą, ale jego bohater. Kisielewski chce, byśmy wierzyli, że po nawiązaniu z powrotem kontaktu z naturą Zygmunt stanie się człowiekiem pełnym, zdrowym i twórczym.

ŻUKROWSKI. Zdecydowanym błędem jest ta końcowa zapowiedź wielkich czynów i wspaniałej działalności, jaka nastąpi po „odczarowaniu". Zygmunt żadnych wielkich prac nie podejmie; nie jest on typem działacza, tylko mózgowca.

KOŹNIEWSKI. To nie jest błąd. Jest to tylko owa opinia autora o postępowaniu swego bohatera. Błędem stałoby się to wtedy, gdyby dalej rzecz się toczyła według przepisów sprzecznych z psychologią typową lub z indywidualną psychiką Zygmunta. Ograniczając się do zapowiedzenia, autor wprowadza właśnie owo ideowe zakończenie powieści. — Ale powróćmy do sprawy ciekawszej niźli stosunek Kisielewskiego do natury — do jego stosunku do Boga.

GOŁUBIEW. Stojąc na stanowisku, że wartościowy jest tylko świat psychiczny, sam dla siebie, że tylko przeżycie ma swoją wagę, Kisielewski uniemożliwia Zygmuntowi zbliżenie się do Boga. Nie można nawiązać kontaktu z Bogiem, gdy się nie wierzy w jego absolutną realność, gdy nie jest On bytem samym w sobie, bytem samoistnym, gdy się Go chce rozumieć jedynie jako „odbicie" w psychice ludzkiej, jako wytwór tej psychiki. A tak być musi przy postawie, kiedy tylko przeżycie ma wartość. Toteż Zygmunt jest całkowicie areligijny, areligijny do głębi, odcina się od Boga nieprzebytą ścianą, zamyka się bez reszty w sobie samym.

ŻUKROWSKI. Mam wrażenie, że wielkim wyrzeczeniem ze strony Kisielewskiego, przy całej jego ironii i sarkazmie, było wyeliminowanie z powieści Boga. Zygmunt na pewno sto razy żebrał o cud — i nic. Nie chcę tu powiedzieć paradoksalnie, że Kisielewski dlatego usunął Boga, by nie wykazać Jego bezsilności w sprawie Zygmunta. Bezsilności zupełnie zrozumiałej, bo Zygmunt nie był przygotowany na ten rodzaj wyzwolenia, nie dojrzał wewnętrznie do cudu. Założenie jest jedno, to, jaki podaje na początku lekarz — Zygmunt musi się sam uleczyć. Dlatego tak czujnie śledzi strumień swych myśli, rejestruje swe stany uczuciowe, szuka tropu naprowadzającego na drogę uwolnienia. Całe studium Kisielewskiego jest właśnie odważną spowiedzią Zygmunta, wyznaniem tajonego pod sercem zawodu. Karty dotyczące poszukiwań węzła psychicznego, cieniujące ledwie zarysowaną przepaść między widzeniem świata przez ludzi normalnych a widzeniem go przez Zygmunta, należą do najgłębszych, najsubtelniejszych analiz. Karty te mają wartość nieledwie dokumentu naukowego. Organy naszego ciała wtedy są w idealnym porządku, kiedy ich nie zauważamy. Gdy już wiemy, że jesteśmy ich posiadaczami — zaczyna się stan chorobowy. Pozornie paradoksalne sformułowanie Gołubiewa, że Polska upada, by Zygmunta wyzwolić, że wszystko obraca się dokoła jego niedoboru, jest właśnie jeszcze jednym dowodem mistrzowskiego podchwycenia zaburzeń psychicznych. Bo widzi on świat właśnie przez pryzmat swego defektu, to jest soczewka skupiająca a zarazem źródło deformacji. Od gadatliwości Zygmunta, po jego subtelnostki, od nieustannej samokontroli po męczarnie lęku, zarysowuje Kisielewski prawdziwy obraz schorzenia...

GŁOS Z BOKU. Zarysowuje mocno, drastycznie niekiedy...

GOŁUBIEW. Bynajmniej nie uważam by pisarz nie miał prawa do realistycznego czy brutalnego opisu, gdy to jest konieczne. Ale jak pisał w *Prosto z Mostu* przed wojną bodaj Andrzejewski, można nawet unurzać się w bagnie, ale z tym, że w końcu będzie się można z niego wydobyć. Można nawet opisać zło (choć realizm Kisielewskiego jest co najmniej przesadny) ale trzeba się doń ustosunkować; nie można go apoteozować ani czynić z niego jakiegoś nieodwracalnego i nieprzezwyciężalnego prawa natury.

DOBRACZYŃSKI. Kisielewski za jednym zamachem uderza we wszystkie jednoczące ruchy ideologiczne — nie wyłączając katolicyzmu. Przy tym nie w wątpliwościach wyraża się jego negatywna postawa. Powieść Kisielewskiego rozgrywa się w atmosferze „ponad dobrem i złem" — w pustce moralnej. Nie chodzi przecież o to, czy bohater powieści postępuje moralnie! Natomiast jest sprawą wielkiej wagi, czy istnieje ponad bohaterem świat do-

bra i zła. Jeśli ten świat istnieje, wtedy ma znaczenie grzech i wtedy można znaleźć sens w ukazaniu obrazu grzechu. Nie jestem rygorystą, uważam, iż śmieszną jest rzeczą ukrywać przed czytelnikiem to, co mu życie dzisiejsze niemal bez osłonek kładzie przed oczy. Ale istnienie zła w świecie nie może być czymś, na co się pisarz obojętnie zgadza. Nie mogę pojąć, dlaczego Kisielewski, który zdobywa się na słowa potępienia dla zabójstwa Bronka, nie może się zdobyć na potępienie bodaj słówkiem erotycznych przygód Zygmunta. Z punktu widzenia moralności katolickiej grzech przeciwko piątemu przykazaniu nie jest inny niż grzech przeciwko szóstemu. Od pisarza, który reprezentuje świat sztuki katolickiej, trzeba wymagać, aby chciał zrozumieć sprawę grzechu nawet wówczas, gdy nie jest ona dlań od razu oczywista.

TUROWICZ. Nie wszystkie książki mogą być książkami dla dzieci. Chodzi tu jednak nie o to, co pisarz przedstawia, ale jak przedstawia. Chodzi o ocenę, o to, żeby czytelnik wiedział, co jest dobre, a co jest złe, żeby wiedział, że grzech jest grzechem. Po drugie chodzi o umiar w owym przedstawieniu, o liczenie się z oddziaływaniem sztuki na wyobraźnię, z oddziaływaniem społecznym.

KOŹNIEWSKI. Dochodzimy tutaj do sedna zagadnienia. Czy Kisielewski wobec tych wszystkich zarzutów jest, czy nie jest pisarzem katolickim, za jakiego przywykła go uważać opinia publiczna? A dokładniej — czy jako autor *Sprzysiężenia* może on nadal pozostawać w gronie pisarzy katolickich. Jest to zresztą problem szerszy, przed wojną postawiony przez Konińskiego w Marchołcie: o ile rozwodniony, rozszerzony katolicyzm może być jeszcze uznawany za katolicyzm. Pytanie to jest aktualne zresztą nie tylko dla wszystkich religii, ale w ogóle dla wszelkich ruchów światopoglądowych czy politycznych. Problem ten obejmuje przecież także odstępstwa, schizmy i rozłamy — religijne i polityczne.

TUROWICZ. Nigdy nie uważaliśmy Kisielewskiego za pisarza katolickiego w ścisłym tego słowa znaczeniu. Pisarz katolicki to pisarz, który jest katolikiem, zna doktrynę Kościoła i uważa ją za swoją, na tej doktrynie opiera swój światopogląd, a ten światopogląd z kolei wyraża w swym pisarstwie. I właśnie twórczość pisarza stanowi podstawę do oceny, czy jest on pisarzem katolickim. — Otóż światopogląd Kisielewskiego przejawiający się w jego utworach nie jest światopoglądem katolickim. W skład jego wchodzi szereg elementów nie bardzo dających się pogodzić z katolicyzmem. Elementy te to skrajny liberalizm, indywidualizm...

KOŹNIEWSKI. ...to właśnie jest najpiękniejsze w życiu ludzkim i to właśnie jest najwyższą wartością tak artysty, jak publicysty...

TUROWICZ. ...dalej: nietajone sympatie dla kapitalizmu, niedocenianie koniecznej i słusznej tendencji do uspołecznienia życia. Wydaje się przy tym, że Kisielewski nie rozumie dostatecznie istoty porządku nadprzyrodzonego, istoty Kościoła i całej katolickiej koncepcji człowieka. Wnioski te nie opierają się na *Sprzysiężeniu*, pochodzą one z analizy twórczości publicystycznej Kisielewskiego.

KOTT. Rzetelność obserwacji, zupełna laickość klimatu intelektualnego, pasja mówienia rzeczy przykrych, zdrowy cynizm — to są intelektualne i artystyczne gusta Kisielewskiego. I muszę stwierdzić, że gusta te mamy wspólne. Podejrzewałem to zresztą od dawna, czytając recenzje Kisielewskiego w *Tygodniku*...

ZŁOŚLIWY GŁOS Z BOKU. Z tego należy wnioskować, że Kisiel staje się marksistą a Kott demo-liberałem z nietajonymi sympatiami dla kapitalizmu...

ŻUKROWSKI. My katolicy jesteśmy dość tolerancyjni, choć ostrożni w sądach. Ale gdyby zastosowanie kryteriów z dziedziny etyki i moralności, prowadzące w konsekwencjach do potępienia autora, miało pociągnąć dalsze odsunięcie go od frontu katolickiego, byłbym niepocieszony. — Zrozumiałe jest, że dla opasłych katabasów szukających w *Tygodniku* jedynie potwierdzenia przeżutych w młodości pojęć i osądów...

OKRZYK OBURZENIA PARU OSÓB BLIŻEJ NIEOKREŚLONYCH. ...Wojtek!...

ŻUKROWSKI (kontynuuje) ...dla poczciwców i dewotek musiano takie *anathema* rzucić. Celowość takiego posunięcia rozumiem, ale nie pochwalam, bo po co wtykać tę ciekawą książkę w ręce przeciwników, jako rozkoszną sposobność do dywersji.

TUROWICZ. Jerzy Andrzejewski w swym głośnym swego czasu artykule *Propozycje teraźniejszości* sformułował pojęcie katechumena jako pojęcie współczesne. Oto na świecie, który coraz bardziej dzieli się na dwa obozy: katolicki i mak-

sistowski, istnieje obok „wyznawców" ogromna masa „katechumenów" jednej czy drugiej wiary. Ludzi, którzy znajdują się poza granicami ortodoksji, którzy nie złożyli wyznania wiary, ale którzy — szukając — znajdują się jeszcze w drodze, grawitują w jedną czy w drugą stronę. Otóż niewątpliwie Stefana Kisielewskiego można uważać za katechumena katolicyzmu. Nie dlatego, że od dwóch niemal lat związał się całą swą działalnością z obozem katolickim. Tu chodzi przede wszystkim o sprawy światopoglądowe. Przed chwilą wymieniłem szereg cech świadczących o niekatolickości światopoglądu Kisielewskiego. Obok różnic istnieją i zbieżności, a nawet zbieżności przenikają niejako owe różnice. Poprzez liberalizm Kisielewski broni tej samej co i Kościół wolności człowieka; jego indywidualizm praktycznie zbiega się (choć nie pokrywa) z katolickim personalizmem, walczącym o prawa jednostki, ba! nawet swoisty kapitalizm Kisiela zawiera obronę inicjatywy i własności prywatnej — zagrożonych w dobie nacjonalizacji i omnipotencji państwa, a bronionych w imię personalizmu przez Kościół. Takich zbieżności można znaleźć więcej.

KOŹNIEWSKI. Problem wykracza poza osobę Kisielewskiego. Być może, że w odniesieniu do autora *Sprzysiężenia* określenie „katechumen" jest trafne i właściwe. Ale przecież istnieją pisarze i publicyści, którzy w tej chwili czynnie współpracują z prasą katolicką, których jednak nie sposób nazwać „katechumenami", gdyż określenie to implikuje rozwój w kierunku stania się pełnym wyznawcą. A tak nie jest w wielu wypadkach. Ludzie ci — na skutek ostrego zarysowania się ideologicznych frontów — dziś idą wspólnie z katolikami, ale nie potrafią oni, pewnie zresztą nie mają tego zamiaru, stać się prawdziwymi wyznawcami. Z katolicyzmem łączy ich właśnie to samo, co Turowicz wyliczył jako zbieżności Kisielewskiego, ale nie czują oni potrzeby przejęcia się do głębi filozofią katolicką. Czy w stosunku do tych ludzi, do tych pisarzy, może nastąpić równie ostra reakcja, jak w stosunku do Kisielewskiego? Pisarz może nie katolicki — uchylam się od tego określenia po wysłuchaniu opinii Turowicza — ale pisarz współpracujący z katolickimi wydawnictwami ma pełne prawo ograniczyć się tylko do opisu i nie musi koniecznie od razu wprowadzać do swej książki oceny kwalifikującej, oceny moralnej.

ŻUKROWSKI. Nie mogą tu wchodzić w grę zarzuty z dziedziny etyki, gdyż Kisielewski umyślnie usuwa całą sferę przeżyć etyczno-religijnych, ograniczając się do psychofizjologii. Dzięki temu otrzymujemy czyste studium kliniczne, rysunek nieledwie bezbłędny.

TUROWICZ. Artysta jest odpowiedzialny za oddziaływanie swej sztuki. To jest teza o pierwszorzędnym znaczeniu dla katolickiej oceny sensu i roli sztuki, a wydawałoby się, że i założenia marksistowskie pociągają za sobą podobne (choć inaczej rozumiane) stanowisko. Co prawda z wypowiedzi Jana Kotta to nie wynika.

KOTT (milczy).

KOŹNIEWSKI. Oczywiście, z katolickiego punktu widzenia Turowicz ma pełną rację. *Sprzysiężenie* nie jest książką katolicką...

TUROWICZ. Książka ta z punktu widzenia katolicyzmu jest szkodliwa...

KOŹNIEWSKI. Książka ta, jako pochwała skrajnego indywidualizmu, indywidualizmu anarchicznego i egotycznego, nie będzie również zalecana przez wyznawców żadnego z nowoczesnych światopoglądów, które interesy masy, zbiorowości, społeczeństwa stawiają przed interesem jednostki. Książka ta jednak jest wytchnieniem dla tych wszystkich, którzy zmęczeni gorącem i namiętnością nowoczesnych filozofii — zechcą pogrążyć się w chłodną atmosferę aspołecznego indywidualizmu. Dla tych — książka jest piękna. Tym więcej, iż równocześnie jest ona ciekawym przykładem — tak mi się wydaje, choć wolałbym usłyszeć na ten temat opinię Macha, niestety dziś nieobecnego — zespolenia stylu literackiego, formalnego, beznamiętnego, nieozdobnego, pozbawionego dialogów, z jej kośćcem intelektualnym. To majstersztyk.

DOBRACZYŃSKI. Jest ona niewątpliwie w większym stopniu dziełem publicysty niż literata. Ani jednej postaci powienie „słyszymy", żadnej nie „widzimy". Za wszystkich mówi autor, od razu komentując ich słowa nutką mniej lub więcej ostrej ironii. Nie widzimy także świata, który otacza bohaterów — ulice czy miejscowości są w książce określone wyłącznie nazwami.

DZIKOWSKI. W przeciwieństwie do innych polskich intelektualistów, Kisielewski jest najwidoczniej zwolennikiem artystycznego ładu, kompozycji ścisłej, działającej równocześnie na kilku płaszczyznach, lecz

zmierzającej zawsze do wzajemnego współdziałania i przenikania. Zamiar ten, niewątpliwie świadomy, doprowadza on szczęśliwie do skutku.

DOBRACZYŃSKI. Na pierwszy rzut oka w książce walczą dwie konstrukcje: artystyczna próba ukazania człowieka z publicystyczną chęcią wygadania się na temat pasjonującego momentu historycznego. W tej walce artysta wlecze za sobą balast publicystyczny. Ten Zygmunt, utuczony wszystkimi „pod włosami", jakie autorowi zrodziły się w latach 1942—44, traci często cechy ludzkie, zamienia się w patefon. Jest niezgrabnym stopem inteligentnego publicysty o skłonnościach do do wsadzania kija w mrowisko z młodym, zahukanym przez swe kalectwo człowiekiem, zupełnie niezdolnym do przyjęcia narzuconej mu przez autora swady. — Ale mamy do czynienia z Kisielewskim — z człowiekiem, który posiada niebezpieczny *façon de parler*, polegający na rzucaniu z „głupia frant" słów, które potem dopiero obrastają sensem. Kto wie, czy tak chybiony artystycznie utwór nie jest tylko pułapką na naiwnych, która kryje niespodziankę? — Niespodzianka mogłaby być tylko jedna — gdyby za sprzysiężeniem trzech chłopców kryła się symbolika. Kto wie, czy ten rzetelny impotent Zygmunt nie wyraża swą postawą całego społeczeństwa?

GOŁUBIEW. Narzuca się myśl, że Kisielewski przeprowadza analogię między Zygmuntem — impotentem, histerykiem, półczłowiekiem — i Polską. I Zygmunt i Polska byli przed wojną impotentami, nie mogli się zdobyć na pełnię życia, na czyn; natomiast po klęsce, mimo gruzów i śmierci, mimo niewoli, mają zacząć „nowe, bogate, bujne i fascynujące życie". Ale jeśli taka interpretacja byłaby słuszna — wrażenie z lektury staje się jeszcze przykrzejsze.

KOŹNIEWSKI. Jesteśmy przewrażliwieni. Nie wierzymy już słowu pisanemu i w książce doszukujemy się „podwójnego dna". Jakby koniecznie musiało ono być. Jakby dla rasowego pisarza nie dość pasjonującym zadaniem było odtworzenie szczególnej rzeczywistości psychicznej z taką precyzją, by książka — powtarzając trafne spostrzeżenie Żukrowskiego — miała wartość nieledwie dokumentu naukowego, by była czystym studium klinicznym. Tego przecież dokonał Balzak w swej *Komedii ludzkiej* dając studium społeczeństwa i jego chorób. Dlaczego, gdy Kisielewski z odkrywczą pasją i talentem artysty niepośledniej miary daje nam owo kliniczne studium schorzenia psychicznego jednostki — oburzamy się, potem szukamy „podwójnego dna", a następnie znów tym bardziej się oburzamy. Po co te wszystkie zabiegi, gdy wystarczy ograniczyć się do ustalenia gatunku powieści i — przeprowadziwszy analizę artystyczną — przyznać jej należną rangę: książki doskonałej. Najlepszej obok *Trzynastu opowieści* książki polskiej wydanej w tym roku.

KOTT. *Sprzysiężenie* uznać należy za książkę odważną, uczciwą i cenną.

GŁOS Z BOKU. ...choć z punktu widzenia filbzofii marksistowskiej chyba raczej kłopotliwą...

DRUGI GŁOS Z BOKU. ...choć z punktu widzenia filozofii katolickiej...

KOTT (ciągnie dalej) ...zachowanie rygorów obserwacji doprowadziło Kisielewskiego do obnażenia pustki duchowej i wstecznictwa przedwojennego inteligenta. I to jest, czy autor tego chce, czy nie, właśnie zwycięstwo realizmu.

DZIKOWSKI. Cała niezmiernie różnorodna maszyneria życia umysłowego jest kompozycyjnie złączona jak najściślej z zasadniczym kośćcem akcji. Czytelnik uważny i inteligentny łatwo dostrzeże ich właściwe zespolenie. Uraz niższości, tajemnica zazdrośnie ukrywana wzmagają w Zygmuncie poczucie odrębności. Walczy on nieustannie w swoich myślach o prawa jednostki, o znalezienie takiej postawy psychicznej, która by umożliwiła „zachowanie swojej niezależności wewnętrznej, swojej godności". Postawą tą jest indywidualizm, który chwilami jest niczym innym jak tylko „zdrowym egoizmem". W tej nieustannej pracy wewnętrznej swego bohatera jest Kisielewski interesujący. Jego rozsądek wypełnia swoje zadanie w sposób uczciwy, bez fałszywych sztuczek i bez mizdrzenia się do czytelnika. Nie usiłuje go zadziwić przy pomocy zręcznych omamień lub nowatorskich doświadczeń! Pierwsza powieść Kisielewskiego jest niewątpliwie interesującym wydarzeniem literackim.

DOBRACZYŃSKI. Sprawą osobistą autora jest obdarzenie bohatera taką czy inną właściwością. Natomiast raz podjętą koncepcję musi autor uzasadnić — pozytywnie bądź negatywnie. Czasem w jednym, ostatnim zdaniu książki odkrywamy stanowisko autora... Można wydać książkę, której braki artystyczne znamy. Nie wolno nam jednak wydawać książki, której postawy moralnej — nie uznajemy.

ŻUKROWSKI. Książka Kisielewskiego, napisana jako ciekawy eksperyment literacki, może budzić oddźwięk niesympatyczny, ale kategoryczne potępienie jej jest wyraźną przesadą. Wewnętrzna przygoda Zygmunta jest naprawdę pasjonująca. Wdzieramy się w cudze tajemnice, w najbardziej poufne sekrety; książka Kisielewskiego jest właściwie plotkarska, ale plotka jest doprowadzona do czystości naukowej. Umieściłbym ją w pobliżu uroczej ekshibicji Dygata.

GOŁUBIEW. Ze względów społecznych książka jest zdecydowanie szkodliwa. Wobec tego szkoda, że Kisielewski nie zdołał powściągnąć pokusy wydania tej niedobrej książki, że nią właśnie jako powieściopisarz zadebiutował.

STANISŁAW ŁATKA [8]). Różne usterki nie zmniejszają w niczym wartości *Sprzysiężenia* jako dokumentu epoki, tchnącego prawdą, którą autor pragnie namiętnie wydobyć, i wciągającego czytelnika gwałtownie w wir wydarzeń i przeżyć oddanych z burzliwym temperamentem pisarskim. *Sprzysiężenie* jest dziełem niezaprzeczonego, zdobywczego talentu, który stopniowo, jak potok — spłynie w uregulowaną rzekę.

Z LEKKA ZANIEDBANY MŁODZIENIEC. Może właśnie najpełniej i najlepiej o wartości książki świadczy fakt, iż obudziła ona tyle sprzecznych opinii, iż wywołała arcyważką i wielce ciekawą *Sprawę Stefana Kisielewskiego*, wprowadziła pewien ferment intelektualny, wyzwoliła tyle ciekawych sądów i wynurzeń, których nie sposób uzgodnić...

WYTWORNA PANI. Jeden do Sasa, drugi do lasa. I bądź tu niewiasto mądra. Kupić, nie kupić. Przeczytać, nie przeczytać.

GŁOS Z BOKU. A może zamiast 370 stron bitego druku wystarczy Pani 50 linijek wiersza K. I. Gałczyńskiego...

WYTWORNA PANI (deklamuje po raz wtóry od początku):

Posłuchajcie ludkowie,
Co się stało w Krakowie...

(koniec zabawy literackiej)

Kazimierz Koźniewski

———

[1]) patrz „Odrodzenie" nr 3 (112).

[2]) Wszystkie cytaty Gołubiewa wzięte z jego artykułu pt. *Sprzysiężenie Stefana Kisielewskiego* z nr. 95 *Tygodnika Powszechnego*.

[3]) Cytaty Wojciecha Żukrowskiego wzięte z jego artykułu pt. *Przygoda wewnętrzna* z nr. 64 *Odry*.

[4]) Cytaty Stanisława Dzikowskiego wzięte z jego recenzji pt. *Debiut powieściopisarski* z nr. 11 *Gazety Ludowej* z r. 1947.

[5]) Cytaty Jana Kotta wzięte z jego artykułu pt. *Nieoczekiwany sojusznik* z nr. 5 (74) *Kuźnicy*.

[6]) Cytaty Jana Dobraczyńskiego wzięte z jego artykułu pt. *Kompleks i klęska* z *Dziś i Jutro* nr 3 (69).

[7]) Cytaty Jerzego Turowicza wzięte z jego artykułu pt. *Sprawa Stefana Kisielewskiego* z nr. 108—109 *Tygodnika Powszechnego*.

[8]) patrz *Tydzień* nr 14 (36), *Kronika kulturalna*.

REMBRANDT

Propagowany przez formalistów autonomizm badawczy, tj. ograniczenie badań do samego dzieła artysty-plastyka lub pisarza, okazałby się w stosunku do Rembrandta zawodny. Na przykładzie Rembrandta z łatwością bowiem udowodnić można, że życia i dzieła artysty nie da się od siebie oddzielić, że koleje życia często tłumaczą dzieło, a dzieło wywiera znowu wpływ na życie. Oczywista, może się zdarzyć, że dzieło nie jest podobne do życia swego twórcy, ale w przypadku Rembrandta sztuka i żywot wchodzą ze sobą w integralne związki. Dlatego nawet w krótkim szkicu o tym artyście nie można pominąć „danych" biograficznych.

Dzisiejsza wiedza o Rembrandcie jest wyjątkowo rozległa dzięki olbrzymiej wprost literaturze przedmiotu [1]). Jeśli zaś

[1]) Specjalne prace poświęcili Rembrandtowi m. in.: P. Scheltema (1853), E. Koloff (1854), C. Vosmaer (1863), D. Rowinski (*L'oeuvre gravée*, 1890), E. Michel (1893), A. Bredius (w *Biografiach niderlandzkich*), H. Knackfuss (1895), W. Bode i Hofsdede de Groot (8 tomów, 1897—1905), C. Neumann (1902), Bode i Valentiner, *R. in Bild u. Wort* (1906), I. Israels (1906), K. W. Singer (*Klassiker der Kunst*, akwaforty, 1906), Valentiner (*Klass. d. Kunst*, 1909 i 1921 oraz 1925, rysunki), H. Jantzen (1926), F. Dülberg (1933), A. M. Hind (1936).

zagadnienia Rembrandta nie da się rozwiązać bez reszty, to nie tyle z braku wiadomości biograficznych, ile z braku dorównanej metody naukowej, która by pozwoliła na dostateczne wniknięcie w psychiczny świat twórcy, w przypadku Rembrandtą wyjątkowo bogaty i wieloraki, w pewnej fazie radosny, ale równocześnie zanurzony w mroku, dla swoich głębin trudno dostępny, bardzo złożony, prawdziwie ludzki i realny, a zarazem kształtowany wyobraźnią i prześwietlony mistycyzmem.

Rembrandt Harmensz van Rijn należał do rodziny protestanckiej. Przyszedł na świat 15 lipca 1606 w Lejdzie, jako syn młynarza Harmena Gerritsz van Rijn. Jego matka Cornelia była córką piekarza Neetgena van Zuytbrouck. Nazwisko Rijn pochodziło od „młyna Rijn" koło Wittepoort u ujścia Renu. Socjalnie był więc Rembrandt typowym dzieckiem ludu. Uderzał brzydotą: był krępy, miał krótki, szeroki nos, grube wargi i zbyt małe oczy.

Rembrandt kierował się najpierw na uczonego; po siedmiu latach studiów humanistycznych zapisał się w r. 1620 na uniwersytet w Lejdzie. Wkrótce jednak zrezygnował z kariery naukowej i wstąpił na trzy lata do pracowni malarskiej Jakuba Isaaksz van Swanenburch, potem na pół roku do pracowni Piotra Lastmana w Amsterdamie. Jakiś czas pracował też podobno pod kierunkiem Jakuba Pynasa. Około r. 1625—6, a więc w 20-tym roku życia, rozpoczął samodzielną pracę. Pracował wspólnie z Janem Lievensem w warsztacie, do którego w r. 1628 wstąpił także Gerard Dou, a w rok później jeszcze Jouderville. Pierwszym popularyzatorem jego obrazów był sztycharz J. J. van Vliet.

Dopiero w r. 1632 osiadł Rembrandt na stałe w Amsterdamie, gdzie jako dwudziestosześcioletni malarz zadebiutował słynną *Lekcją anatomii dra Tulpa*. W r. 1634 zaślubił Hendricks Base Saskię van Uylenburch, córkę zmarłego w r. 1624 uczonego prawnika i burmistrza Leeuwarden, której majątek oceniony na 40.000 guldenów i rozległe stosunki towarzyskie zapewniły mu byt materialny i wzmocniły zarówno jego pozycję społeczną, jak artystyczną. Biografowie Rembrandta podkreślają, że nie tylko wrodzony mu geniusz, lecz także nabyte bogactwo ugruntowały jego znaczenie społeczne i sławę. W r. 1639 osiadł artysta w centrum dzielnicy żydowskiej we własnym domu przy Breestraat, który stał się na pewien czas tłem jego życia, stylizowanego na jakąś baśń wschodnią.

Umiłowanym modelem artysty była wówczas jego własna żona, portretowana po wielekroć razy. Maluje ją także jako Florę i Danaë (w leningradzkim *Ermitażu*). Danae należy do najpiękniejszych aktów artysty, cała zanurzona w złotym pyle i związana z oszałamiająco bogatym, fantastycznym wnętrzem, pełnym kosztownych przedmiotów. Obraz ten jest wyrazem także praktycznych zamiłowań mistrza, boć Rembrandt staje się jednym z najwybitniejszych kolekcjonerów Holandii, zakupując antyki, obrazy, dzieła złotnicze, klejnoty i perły.

Jest zapewne niepocieszony, kiedy w r. 1639 z braku gotówki nie może nabyć przywiezionego do Amsterdamu portretu Castiglione'a Rafaela; szkicuje go tylko, a pozę Castiglione'a powtarza w jednym ze swoich portretów własnych. W tym właśnie czasie kończy cykl pięciu obrazów pasyjnych (po 600 guldenów za obraz), zamówionych przez regenta księcia Franciszka Henryka Orańskiego, za pośrednictwem sekretarza książęcego i poety Constantinsa Huygensa, który jeszcze w latach 1629—31 pisał w swej autobiografii, że „Rembrandt osiąga... dzięki sile swego talentu w ograniczonych wymiarach obrazowych... taki stopień zwartości, jakiego daremnie by szukać w niezliczonych kompozycjach jego rówieśników".

Szczęście rodzinne, jakiego wówczas zaznaje, nie jest pozbawione cieni. W 1640 roku umiera matka Rembrandta. Po kolei traci artysta troje dzieci; przy życiu pozostaje tylko syn Tytus, urodzony w r. 1641, nazwany tak na pamiątkę Tytii, zmarłej siostry Saskii. W tym samym mniej więcej czasie otrzymuje zamówienie na *Straż nocną*, która przysporzy mu wiele kłopotów i zmartwień. W r. 1642 umiera także Saskia. Mistrz żyje w osamotnieniu, nękany melancholią i smutkiem. Domem zajmuje się mamka Tytusa, Geertghe Dircx. Około r. 1645 pojawia się w domu Rembrandta Hendrickje Stoffels, drobna, czarnooka służąca z Ransdorf na pograniczu westfalskim, pełna wdzięku istota, o wielkich zaletach charakteru. Staje się drugą, oddaną żoną artysty, niezalegalizowaną jednakże wskutek jednej z klauzul testamentu Saskii.

Kłopoty materialne Rembrandta rozpoczęły się od daty przekazania *Straży nocnej* bractwu strzeleckiemu, które odniosło się w sposób wybitnie ujemny do swego zbiorowego portretu, przeznaczonego do *Kloveniersdoelen* (siedziby bractwa). Sprawa tego najbardziej znanego obrazu mistrza była przedmiotem gruntownych do-

ciekań. Jego obecny tytuł jest wynikiem czasów późniejszych i nieznajomości historii dzieła. Obraz, który według zamówienia miał być portretem 17-tu strzelców z kompanii Franciszka Banninga Cocq'a, uszlachconego później dygnitarza wojskowego i z czasem burmistrza Amsterdamu, można by zatytułować raczej *Zbiórka strzelców*, gdyż modeli swych przedstawił artysta w chwili, kiedy na werbel dobosza formują oddział. Dwóch z nich, mianowicie Banninga Cocq'a i jego porucznika van Ruytenburcha przedstawił mistrz na planie pierwszym, oświetlając ich światłem słonecznym, resztę zaś towarzyszy pogrążył w tak głębokim cieniu, że stali się ledwo widoczni. Toteż trzeba było ratować z czasem sytuację przez użycie paliatywu, mianowicie umieszczenie nazwisk sportretowanych na filarze architektonicznego tła obrazu.

Jeśli chodzi o ocenę dzieła przez współczesnych, warto przytoczyć zapiskę ucznia Rembrandta, Samuela van Hoogstraaten, który stwierdza w związku z portretem „wysoką szkołę malarską" i przyznaje, że obraz jest „inny od tego, co dotychczas malowano w Holandii", dodając jednak, że byłoby lepiej, gdyby „mistrz więcej rozniecił w nim światła". Ocena ta nie powinna dziwić, skoro zamawiającym chodziło o portret w rodzaju de Keysera, a więc złożony ze stojących obok siebie i „pozujących" postaci, potraktowanych z jednakową dokładnością. Co do rodzaju światła, zastosowanego w obrazie i interpretowanego później jako światło nocne, przeważa zdanie, że przedstawiona scena odbywa się w dzień słoneczny, wyznaczający wyjątkowo ostre granice między światłem i cieniem. To realistyczne ujęcie problemu nie jest jednak słuszne, bo nie chodzi tu ani o nocne, ani o dzienne światło, lecz o swoiste, wyimaginowane światło Rembrandta, które trzeba uznać za nadrealistyczny element jego sztuki.

Za obraz otrzymał Rembrandt 1600 lub 1700 guldenów, bo po 100 guldenów „od głowy". Czy było to dużo, czy mało, trudno się zorientować, a zdania badaczy są pod tym względem podzielone. Ocenę tej kwoty powinny ułatwić przykłady dotyczące ówczesnych honorariów artystycznych, cen obrazów — i domów. Sam Rembrandt brał za portrety w swej wczesnej fazie twórczej od 200 do 300 guldenów. Malarz zbiorowych portretów Jerzy van Schooten w Lejdzie otrzymał w r. 1626 zaledwie po 12 guldenów od osoby. Jan van Ravesteyn w Hadze podjął w r. 1618 kwotę 500 guldenów za portret złożony z 26 postaci. Ale na wspomnianej aukcji 1639 r. osiągnięto za portret Castiglione'a Rafaela 3500 guldenów — a za swój dom przy Breestraat zapłacił Rembrandt 13.000. Trzeba jednak wziąć pod uwagę, że zmarły przed 100 laty Rafael uchodził już wówczas za geniusza, a Rembrandt był malarzem „współczesnym".

Po śmierci Saskii szukał Rembrandt zapomnienia w pracy, tworzył bez wytchnienia, malował i rytował swe najpiękniejsze akwaforty. Był to okres może szczytowy, a w każdym razie najbardziej typowy dla jego twórczości. Zaczął też wówczas uprawiać malarstwo pejzażowe. Modelami artysty stają się Żydzi z jego własnej dzielnicy. Wykonuje liczne studia portretowe tzw. rabinów oraz przetwarza swych żydowskich modeli na sztafażowe niemal, drobne postacie swych wielofigurowych, niewielkich wymiarami kompozycji. Jak dawniej malował często swego ojca, matkę i siostrę Elżbietę, później zaś Saskię, tak obecnie odtwarza w licznych wariantach Hendrickje Stoffels i swego syna Tytusa, którego portretuje we wszystkich okresach jego krótkiego życia. Z czasem będzie powtarzał wielokrotnie także rysy swego brata Adriana, np. w słynnym studium głowy w złotolitym hełmie.

W r. 1654 Hendrickje Stoffels staje przed konsystorzem gminy wyznaniowej, oskarżona o niechrześcijański tryb życia; w tym samym roku przychodzi na świat córka Rembrandta i Hendrickje, Cornelia, ochrzczona imieniem matki artysty. W r. 1656 dochodzi do katastrofy, zawinionej głównie manią kolekcjonerską artysty. Nie zdołały jej zapobiec kilkakrotne próby pomocy materialnej ze strony przyjaciela artysty, Jana Sixa. Wierzyciele zmuszają Rembrandta do ogłoszenia bankructwa. Sporządzony wówczas inwentarz majątkowy Rembrandta wymienia: kosztowne meble, złocone łoża, drogie tkaniny i szaty, broń i zbroje, ozdobne naczynia, obrazy Rubensa, van Dycka, Brouwera, nieprzeliczone sztychy i miedzioryty, zbiór rzeźb antycznych — i nieco książek, przede wszystkim Biblię i „Medeę" Jana Sixa oraz ilustrowane wydawnictwa, tyczące się np. architektury i odzieży wschodniej, którą tak często w swoich obrazach odtwarzał. Do kolekcji Rembrandta należały też podobno liczne dzieła Wenecjan, np. Giorgione'a, Palma Vecchio i Bassana starszego, a także obrazy Rafaela.

W r. 1657 następuje licytacja zbiorów Rembrandta i jego domu. Podeszłego w la-

tach artystę umieszcza się na koszt masy konkursowej w gospodzie *Kajserkrone* przy Kalverstraat, a Tytusa i Hendrickje z córką gdzie indziej. Sprzedaż domu i ruchomości nie zaspakaja jednak wierzycieli, którzy dążą do zapewnienia sobie korzyści nawet z przyszłej pracy malarza. Ratują go niezawodna, odważna Hendrickje i Tytus. Otwierają sklep z obrazami, w którym zatrudniają Rembrandta, zapewniając mu w zamian za jego obrazy mieszkanie i utrzymanie. Przez długi czas trwa proces z wierzycielami o udział Tytusa, jako spadkobiercy Saskii, w sumach uzyskanych ze sprzedaży domu i zbiorów. Proces dobiega końca w r. 1665, a jego rezultatem jest uratowanie dla Tytusa kwoty niespełna 7000 guldenów.

W okresie tym mieszka Rembrandt przy Rosengracht na krańcach miasta. Tworzy niewiele. Stosuje w swych obrazach ciemne, ciężkie tony. Wielobarwność zamienia na monochromiczność. Maluje często syna i siebie samego. Do najwymowniejszych należy jego portret własny z r. 1661 w zbiorach earla of Kinnaird. Na portrecie tym Rembrandt, wówczas 55-letni mężczyzna, wygląda jak starzec. Cóż za różnica z roześmianym, wspaniale przybranym elegantem na podwójnym portrecie drezdeńskim, na którym uwiecznił się z Saskią na kolanach i z pucharem w ręku. — Odziany w brudny kitel roboczy, z chustką w kształcie zawoju na głowie, z czołem pokrytym gęstymi zmarszczkami, ze sfałdowaną twarzą, wzrusza wyrazem apatii i bezradności w przygasłych oczach.

Mimo to maluje wówczas przeznaczone do ratusza ogromne płótno (szerokości 6 m) ze sceną *Sprzysiężenia* Claudiusza Civilisa oraz portret *Staatmesters*, starszych gildii sukienniczej. *Sprzysiężenie* nie podobało się, wisiało w ratuszu krótko i z czasem zostało pocięte na kawałki. Portret *Sukienników* siedzących za stołem pokrytym smyrneńskim dywanem, malowany szeroko, z młodzieńczą wprost energią a doświadczeniem wytrawnego mistrza, należy do najświetniejszych dokumentów obiektywnego malarstwa realistycznego.

Przed r. 1664 umiera Hendrickje. W r. 1668 żeni się Tytus z Magdaleną van Loo — i w kilka miesięcy potem umiera. Już po śmierci Tytusa rodzi się jego córka, Tytia. Ostatnim obrazem Rembrandta jest *Syn marnotrawny* (w *Ermitażu* leningradzkim), dzieło, w którym mistrz wyrzeka się swoich zdobyczy malarskich, poprzestając na ogólnym, popielato-brunatnym tonie, na samych cieniach i światłach. Czysto formalne wartości tracą tu swoje znaczenie, stłumione metafizyczną głębią wyrazu, jakim tchnie obraz ojca tulącego do siebie klęczącego syna.

W r. 1669 umiera Rembrandt w zupełnym zapomnieniu. Sporządzony po jego zgonie inwentarz, jakże różny od inwentarza z r. 1656, informuje, że zmarły nie zostawił po sobie nic „oprócz ubrań z wełny i płótna oraz swych narzędzi pracy". Zmarł jak nędzarz człowiek, który nie szukał czci, lecz wolności, *niet eer, maar vryheit.*

Rodowód sztuki Rembrandta wywodzi się z światłocieniowego malarstwa Caravaggia w interpretacji następców Elsheimera (w Rzymie) i malarzy utrechtskich. Zestawia się też dzieło Rembrandta z późnym malarstwem Tycjana. Wiadomo przy tym, że mistrz cenił wysoko obrazy szkoły weneckiej i posiadał je w swojej kolekcji. Te powinowactwa formalne zarysowują się jednak bardzo słabo, bo o malarstwie Rembrandta rozstrzygała przede wszystkim jego własna, odrębna i mocna osobowość, która w sposób gwałtowny i nieprzejednany przeciwstawiała się otoczeniu, prowadząc do konfliktu ze światem — i katastrofy życiowej.

W zaraniu swej kariery i za życia Saskii liczył się wprawdzie artysta z mieszczańskim smakiem rówieśnych, ale od wymalowania *Straży nocnej* (w tym samym roku zmarła Saskia) rozdźwięk między twórcą, a otoczeniem zaczął się coraz bardziej pogłębiać. Za życia swej pierwszej żony malował świetne lecz przystępne portrety mieszczańskie, jakie cieszyły się wielkim powodzeniem. Pierwiastek fantastyczny, klimat baśni, kolorystyczna feeryczność, zharmonizowane z wspaniałością strojów, maneli, łańcuchów złotych i drogich kamieni, cechowały albo kompozycje malowane dla siebie, albo portrety rodzinne, w szczególności Saskii. Wyłomem w tym obyczaju stała się *Straż nocna*, namalowana wprawdzie na zamówienie, lecz nie licząca się zupełnie z ówczesną konwencją portretową. Obowiązująca konwencja artystyczna została rozbita czynnikiem światła.

Światło, magia światła, jego czarodziejska funkcja były osią malarskich doświadczeń i dążeń artysty. Już w jego wczesnych, niewielkich portretach pojawia się zielonkawe światło, jak gdyby przesączone przez toń morską. Czynnik światła sprawia, że już we wczesnych scenach mitologicznych artysty naiwny ton narracji ią-

czy się z nutą baśniową i dramatyczną ekspresją, z wizyjną nadrzeczywistością. Kiedy od roku 1633 tworzy artysta liczne sceny ze Starego Testamentu i obrazy religijne, światło rozluźnia ciężką materią przedmiotów i napełnia je blaskiem energii psychicznej. Jego wczesne, romantyczne *Porwanie Prozerpiny* przesyca chłodne jak brzask poranku, niebieskawo-zielonkawe światło, w którym pławią się pędzące rumaki, w którym migoce złoty pojazd i blednie drobna twarz dziewczęcej Prozerpiny. Słynna *Danae* topi się w rdzawym, tajemniczym mroku i lśni od złotych świateł. W starych wnętrzach z kręconymi schodami unosi się w powietrzu pył złocisty, a kąty izby toną w przeźroczystym cieniu, rozpraszanym przez lekkie i świetliste partie obrazów.

Z bursztynowych, prawie czarnych teł obrazowych, z mroku, który wypełnia głęboką przestrzeń świata, wyłaniają się tajemnicze postacie o twarzach naświetlonych wyraziście, to znowu zanurzonych w pełgających półcieniach, lekkich jak przesuwające się po niebie obłoki. Ich kapelusze lub berety, zwłaszcza w portretach własnych artysty, ocieniają często górną część twarzy, rozświetlonej oczyma. Źródło światła nie zawsze jest określone, nie zawsze uzasadnione prawami optyki, gdyż jego przejrzyste strumienie wylewają się bezpośrednio z psychicznego żywiołu twórcy.

Z ciemnej, jak gdyby próżnej przestrzeni, poszerzającej granice „*Straży nocnej*", tylko na drugim planie obrazowym oznaczonej niewyraźną architekturą, wysypują się na proscenium niemal jaskrawo oświetlone postacie. Artysta podkreśla np. jasno żółty, nieco „księżycowy" w tonie strój porucznika Ruytenburcha, podczas gdy inni strzelcy toną w rozproszonym lub głębokim cieniu z tym jeszcze, że umieszczoną w tłumie dziewczynę z kurem nasyca czerwone światło, którego ona sama jest źródłem.

Światło jest czynnikiem elementarnym jego heroicznych i romantycznych krajobrazów, zalanych żółtawą poświatą i jakby naładowanych elektrycznością. Pejzaże te, chociaż z miłością odtwarzają kraj ojczysty, przenoszą widza w rzeczywistość pozaziemską i stanowią równocześnie krajobrazy duszy.

U żadnego z malarzy światło nie grało takiej roli, jak u Rembrandta, u żadnego nie miało tak magicznej siły, jak u niego, siły odmieniającej czarodziejsko rzeczywistość zastaną i powołującej do życia rzeczywistość nową. Tę magię światła pięknie określił współczesny poeta polski (Mieczysław Jastrun) w wierszu o Rembrandcie, mówiącym, iż bije on „osłabłą ręką swoją w ogromną lutnię światłocienia".

W środkowej fazie twórczej artysty kolor gra rolę niemal równorzędną ze światłem, jest funkcją światła, ale zarazem warunkuje efekty świetlne. Jest to wprawdzie malarstwo tonalne, ale oparte często na bogatych akordach czerwieni, fioletów, różów, barwy żółtej i brunatnej, która dzięki laserunkom tworzy nie tylko dźwięczne powierzchnie, lecz także głąb przestrzenną, podobną otchłani wypełnionej mrokiem. Szczególnie kombinacje ciemnej purpury i złota, to znowu czerwieni i czerni potęgują szlachetność materii malarskiej i wywołują wrażenie szczególnego bogactwa.

Feeryczny klimat przepychu tych płócien podnoszą stosowane w nich realia: jedwabie, aksamity i brokaty, lśniące zbroje i szyszaki, pióra i kwiaty (Flora), perły, złoto i drogie kamienie. Z czasem nad wielobrawnością obrazów zaczyna dominować zasada wspólnego tonu, która w końcu zamienia się na monochromiczność. Artysta rezygnuje świadomie ze swoich zdobyczy kolorystycznych na rzecz ubóstwa. Brązy, czernie i spopielałe szarości wystarczają do kształtowania prawdy o człowieku. Sztuka jego wznosi się wówczas na wyżyny humanizmu drogą wyrzeczeń, kosztem materii osiąga pełnię duchowego wyrazu. Jakości estetyczne zamieniają się na etyczne, zachowując barwę piękna, niewymiernego kategoriami wyłącznie formalnymi.

Rejestr tematów tej sztuki jest bardzo rozległy. Patrycjat Amsterdamu, ghetto, członkowie rodziny artysty, starsi gildii i bractw, martwa natura i pejzaż, mitologia i opowieści biblijne, czerpane zarówno ze Starego jak Nowego Testamentu pobudzają zmysł obserwacyjny malarza i jego swoistą wyobraźnię. Powstają obrazy z życia i pasji Chrystusa, kompozycje na temat Samsona, ofiarowania Izaaka, Józefa i Putyfary, ofiary Manoacha, na temat Betsaby, Zuzanny i starców.

Realizm — idealizm, oto pojęcia, które nasuwają się stale w trakcie obcowania z jego dziełem, ujawniając swą niewystarczalność i jednostronność. Artysta przeprowadza bowiem rzetelne i ścisłe studia natury, człowieka i światła, charakteryzuje w nich wnikliwie mieszczan, żebraków i modeli z ghetta. Zgłębia naturalne efekty świetlne, analizuje indywidualne rysy fizjonomiczne, notuje wszystkie fałdy i zmarszczki twarzy, określa dokładnie kształt rąk, odtwarza z iluzjonistyczną wiernością aksa-

mity, jedwabie, brokaty, twardą powierzchnię metali, zimny blask kryształów i drogich kamieni, równocześnie dbając o materię malarską, o charakter samej powierzchni barwnej. Bywają w jego sztuce okresy, w których nad innymi elementami dzieła góruje prawda obiektywna, kiedy indziej zwyciężają wysublimowane jakości malarskie.

Malarstwo Rembrandta posiada jakby dwa oblicza: magiczne i realistyczne, przy czym obrazy realistyczne reprezentują równie świetne malarstwo jak tamte i dowodzą całkowitego opanowania rzemiosła. Oprócz wczesnych portretów wystarczy tu wymienić portrety podwójne: budowniczego okrętu z żoną (1633), kaznodziei mennonitów Anslo z żoną (1641), a także portret zażywnej Elżbiety Bas, wdowy po admirale Swartenhout (1642), niewątpliwe arcydzieło psychologizmu i obiektywnego realizmu, wykonane w roku ukończenia „Straży nocnej". Jest rzeczą zdumiewającą, że w okresie starości i twórczości na wskroś osobistej artysta potrafił się jeszcze zdobyć na czysto realistyczny, mistrzowsko namalowany portret starszych gildii sukienników (1661).

W obrazach dla siebie najbardziej znamiennych buduje Rembrandt z realistycznych elementów świat nadrealistyczny, wizjonerski, w którym rozpoznaje się wprawdzie starców, Żydów i kobiety z podmiejskich dzielnic Amsterdamu, napiętnowanych brzydotą i gminnymi rysami, — ale którego nie da się jednak utożsamić ze światem realnym. Postacie Rembrandta bowiem, odziane w osobliwe, fantastyczne stroje, w zawojach i szyszakach na głowach, zaludniają strzeliste, niezwykłe świątynie i złote wnętrza pałaców, a jeśli żyją w prostych mieszczańskich izbach, to i izby te pod działaniem światła przeobrażają do niepoznaki swój wygląd.

Istotnym składnikiem tworzonego przez artystę świata są bowiem ludzie, często szpetni fizycznie, lecz pełni wyrazu, który rozświetla ich twarze na równi ze światłem. Ludzie, krajobraz, mrok i światło, architektura z marzenia sennego, przepych i brzydota, prawda i fikcja składają się na wizję artysty, która wiele mówi o świecie i ludziach żyjących na nim, lecz najwięcej o samym artyście, o jego własnym życiu.

W sztuce tej rzemiosło malarskie jest tak świetne, że niemal się o nim zapomina; zjawiska czysto formalne wymykają się nieraz spod obserwacji, a widza uderza przede wszystkim dramat ludzki, dziejący się w obrębie obrazu. Nawiązuje się niemal od razu łączność uczuciową z ludźmi stworzonymi przez mistrza, a los ich wzrusza na równi z losem bohaterów wielkich utworów piśmiennictwa. Wchłania nas atmosfera obrazu, działającego całością swej polifonicznej budowy, tak bogatej a zarazem jednolitej, swobodnej a równocześnie konsekwetnej, urzekającej swą prawdą artystyczną — i ludzką. Budzi w nas oddźwięk spontaniczność procesu twórczego, przebijająca się przez dzieło, przykuwa mocno do siebie siła opętanego wizjami geniusza, którego stopy tkwią jednak mocno w prochu ziemi.

Złożona i wszechstronna twórczość artysty o tak zdecydowanych i wyłącznych jakościach, że można je wyjaśnić tylko autyzmem genialnej jednostki, wiąże się rozlicznymi sprzęgłami także ze swoim czasem. W wyjaśnieniu tej sztuki zwraca nauka uwagę na otoczenie mistrza i różne jej źródła, wśród których wymienia się: biblię i prądy humanistyczne epoki, racjonalizm i religię, rolę ówczesnego sekciarstwa (kolegiantów, mennonitów i remonstrantów), stosunki mistrza z Manasse ben Israelem i środowiskiem żydowskim, mesjanizm i kabałę, pietyzm i mistykę, filozofię Jakuba Böhmego, ówczesną archeologię i studia natury, protestantyzm i poczucie wolności. Sztuka Rembrandta jest makrokosmosem, w którym odbija się jak w zwierciadle kultura epoki, ówczesna Holandia i ówczesny człowiek — jest całością, która obejmuje sobą zarówno prawdę o ludziach, jak również prawdę o jednym człowieku, o samym artyście.

Tadeusz Dobrowolski

NAJBLIŻSZY ZESZYT „TWÓRCZOŚCI" POŚWIĘCONY BĘDZIE WSPÓŁCZESNEJ LITERATURZE CZESKIEJ I PRZYNIESIE UTWORY PROZAICZNE, LIRYKI ORAZ STUDIA NASTĘPUJĄCYCH AUTORÓW: I. BLATNY, J. DRDA, J. FUČIK, F. GOETZ, F. HALAS, E. HOSTOVSKÝ, I. OLBRACHT, M. PUJMANOVA, V. ŘEZÁČ, J. SEIFERT I INNI.

WYKAZ TREŚCI

Str.

ROMAN BRANDSTAETTER: Powrót syna marnotrawnego 5

JAK OCENIAM LITERATURĘ DWUDZIESTOLECIA?

JULIAN PRZYBOŚ 44
RYSZARD MATUSZEWSKI 60
WOJCIECH BĄK 69
JAROSŁAW IWASZKIEWICZ 71

STEFAN KISIELEWSKI: O twórczości Karola Szymanowskiego 75
STEFAN SZUMAN: O sprycie 85

SPRAWY I TROSKI: OGÓLNOPOLSKI SALON ZIMOWY W KRAKOWIE

HELENA BLUMÓWNA 95
TADEUSZ DOBROWOLSKI 100
MIECZYSŁAW PORĘBSKI 109
JACEK PUGET 115

SPRAWOZDANIA

STANISŁAW JULIUSZ KOŁODZIEJCZYK: Gawędy o przeszłości 117
HENRYK MARKIEWICZ: Poezja czasu nieludzkiego 121
STEFAN LICHAŃSKI: Poezja Wojciecha Bąka 124
MARIAN PROMIŃSKI: Medaliony 128
WOJCIECH NATANSON: Najweselsza polska sztuka współczesna 132
MARIA JARCZYŃSKA: Niewola i wielkość Francji 134

NOTY

KAZIMIERZ KOŹNIEWSKI: Rozmowa o „Sprzysiężeniu" 139
TADEUSZ DOBROWOLSKI: Rembrandt 146

Wydawca: Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik", Warszawa—Łódź—Kraków.
Redaktor naczelny: Kazimierz Wyka. Sekretarz odpowiedzialny: Karol Kuryluk.
Kolegium redakcyjne: Leon Kruczkowski i Jan Wiktor.
Adres redakcji: Kraków, Basztowa 15, m. 8. Administracji: Wielopole 1.

Cena zeszytu 95 zł + 5 zł (cegiełka na „Dom Słowa Polskiego"). Prenumerata kwartalna 300 zł, półroczna 600 zł.

EGARNIA
KWARIAT
DOM
KSIĄŻKI
78901

037 4608

CZYTELNIA